No. 1042.253

V. 2.
1922

THE TRVSTEES OF THE PVBLIC LIBRARY
LVX
OMNIVM CIVIVM
OF THE CITY OF BOSTON
1852 1878

GIVEN BY
Sewall Fund.

BULLETIN

DE LA SOCIÉTÉ

„UNION MUSICOLOGIQUE"

DEUXIÈME ANNÉE
PREMIER FASCICULE

LA HAYE
MARTINUS NIJHOFF
1922

BULLETIN DE LA SOCIÉTÉ
UNION MUSICOLOGIQUE

EXTRAIT DES STATUTS

Art. II.

L'année de la Société court du premier Janvier au 31 Décembre de chaque année, à l'exception de la première année de la Société, qui court de la fondation au 31 Déc. 1921.

Art. IX.

Les membres payent une cotisation annuelle, exigible par avance.

La cotisation a été fixée pour l'année 1921 à douze florins (valeur hollandaise);

pour la Belgique, la France et l'Italie à trente francs (valeur française);

pour l'Allemagne et l'Autriche à quarante marcs (valeur allemande).

Les mêmes montants pour l'année 1922.

Les membres reçoivent autant que possible *gratuitement* les fascicules du Bulletin.

Le Conseil a l'intention de publier deux fascicules dans le courant de l'année 1922.

Ceux qui ne sont pas membres de l'Union peuvent se procurer les publications de l'*Union Musicologique* en s'adressant aux libraires de leurs pays ou à l'éditeur à La Haye.

Pour eux le prix du fascicule de l'année 1921 a été fixé à 15 florins (valeur hollandaise), — pour la Belgique, la France, et l'Italie à 40 francs (valeur française), — pour l'Allemagne et l'Autriche à 60 marcs (valeur allemande).

BULLETIN

DE LA SOCIÉTÉ

„UNION MUSICOLOGIQUE"

DEUXIÈME ANNÉE
PREMIER FASCICULE

PUBLIC LIBRARY
OF THE
CITY OF BOSTON

LA HAYE
MARTINUS NIJHOFF
1922

Digitized by the Internet Archive
in 2010 with funding from
University of Ottawa

http://www.archive.org/details/bulletindelasoci19222unio

SOMMAIRE

Comptes rendus relatifs à la musicologie pour la période janvier 1921—31 décembre 1921 [1]) 1
I. Autriche Prof. Dr. Guido Adler 3
II. Belgique Ch. van den Borren 14
III. Danemark Dr. Gunnar Hauch 22
IV. France J. G. Prod'homme 29
V. Hollande J. H. Garms Jr. 40
VI. Norvège O. M. Sandvik 44
VII. Pologne Prof. Dr. Z. Jachimecki 48
VIII. Suisse Dr. E. Refardt 53
IX. État Tchecoslovaque Prof. Dr. Paul Nettl . . 59
Articles 63
Prof. Dr. Angul Hammerich, Eine historische Orgel auf Frederiksborg Schloss bei Kopenhagen. Mit 11 Abbildungen 65
Marc Pincherle, La musique au Congrès d'Histoire de l'Art, Paris 1921 79
Georges de St. Foix. Le dernier concerto pour violon de Mozart 85

[1]) Rangés d'après les pays en ordre alphabétique.

MEMBRES DU CONSEIL

Dr. D. F. Scheurleer, Président	La Haye, Meerdervoort 53 F.
Dr. L. P. J. Michielsen, Secrétaire	La Haye, Leuvensche Str. 47.
Prof. Dr. Angul Hammerich,	Copenhague.
Prof. Dr. Felipe Pedrell,	Barcelone.
Prof. Dr. K. Nef,	Bâle.
Dr. O. M. Sandvik,	Holmenkollen, Christiania.
Prof. Dr. Tobias Norlind,	Stockholm.
Dr. J. Wagenaar,	La Haye.

COMPTES RENDUS RELATIFS À LA MUSICOLOGIE
POUR LA PÉRIODE JANVIER 1921—DÉCEMBRE 1921

I. AUTRICHE.

Unser Kleines Land mit der grossen Hauptstadt steht unter der Devise „Arbeiten und Entbehren". Der Mittelstand mit der historisch reichen Kultur verelendet u. der manuelle Arbeiterstand steigert seine Begehrlichkeit. Die Bedürfnisse wachsen bei Letzterem, mindern sich bei Ersterem. Der musikalische Betrieb, quantitativ gesteigert, auch durch Besuche von Künstlern valutastarker Länder, die hier „billige" Konzerte geben, zehrt in qualitativer Beziehung von dem ererbten Gute. Die Darbenden ergeben sich in das grausame Schicksal; unter den Verdienenden sind manche unwerthige Elemente, die noch mehr erraffen wollen durch Unlauterkeit u. Gewalttätigkeit. Die Studierenden gehören auch heute zu dem edelsten Teil der Bevölkerung. Bange Sorge, ob diese Jugend bestehen, ob sie die Kraft und die Möglichkeit haben wird, sich durchzusetzen, erfüllt die ernsthaft Gesinnten. Die hohen Schulen bergen solch Kostbares Menschenmaterial, aus dem die Führer der Zukunft emporwachsen. Unduldsamkeit und Ueberhebung drängen sich dort und da hervor, bei Lehrern und Schülern. In demütiger Freude Konstatiere ich, dass im Musikhistorischen Institut der Wiener Universitaet volle Ausgleichung und Ausgeglichenheit zu finden ist. Die Studierenden aus Inneroesterreich und fast allen Kulturstaaten (82 Hörer mit dem Hauptfach Musikgeschichte) arbeiten mit Eifer. Leider führt ein starker Perzentsatz der Hörer einem schweren Lebenskampf und ergattert sich nur unter unseligen Mühen die Möglichkeit, ihrem Ideal des Studiums folgen zu können, Trotz der partiellen Beihilfe von einzelnen In- und Ausländern ist die Beschaffung der der Mittel für den wissenschaftlichen Betrieb sehr erschwert und gerade die teuersten und wichtigsten Behelfe können nicht eingestellt werden. So richte ich als Vorstand des Institutes an alle, die für Wien als Stätte der Kunst und Wissenschaft Sinn und Mitgefühl haben und die Erhaltung mit ermög-

lichen wollen, gerade durch das vorliegende internationale Organ, das dringende Ersuchen, mitzuhelfen. War doch das Wiener Institut, gegründet 1898, das Vorbild bei der Gründung manches Institutes, so von Leipzig und Berlin. Unser Institut, von vornherein auf Förderer und Donatoren angewiesen, hat sich in den Zeiten vor dem Weltkrieg einen ansehnlichen Bestand gesichert, eine Hilfsbibliothek in Musikalien und Büchern, die wol noch manche Lücke aufwies und jetzt absolut der Ergänzungen bedarf. Die Oesterreicher, beim letzten Kongress der Internationalen Musik-Gesellschaft (Paris Mai—Iuni 1914) durch die überaus gütige Anerkennung der französischen Veranstalter (Fachcollegen auch seitens des Ehrenvorsitzenden Ministers Barthou, in Hervorhebung der Wiener Schule) vielleicht über Gebühr geehrt, wollen ihren bescheidenen Platz in der internationalen Forscherrepublik behaupten. Sie wollen sich nicht überheben, sondern ihre Pflicht erfüllen im Bewusstsein, das sie ein Glied in der Kette der wissenschaftlichen Arbeiter aller Länder sind und möchten es gern bleiben. Wir wollen nicht mit Fanfaren eine Ueberlegenheit behaupten, wie sie Keiner beanspruchen sollte; alle wollen wir zusammen arbeiten. Nur mögen die glücklicheren Staaten und Nationen sich dessen bewusst sein, dass wir, die mit unserer Tonkunst überall Wärme, Glückseligkeit, Erbauung und Erhebung ausbreiten und dies nur vermochten, indem sie der Ausdrück der eingeborenen Lebensfreude und des stillen Behagens war, die dem Streben nach den höchsten Gütern der Menschheit sich gesellt — dass wir für die Zukunft nicht einzig auf das Entbehren uns einrichten können, soll unsere historische Mission weiter erfüllt werden. Dies auszusprechen ist wol hier der geeigenete Platz, wo der verheiszungsvolle Versuch gemacht wird, auf unserem Gebiete die internationalen Beziehungen wieder anzuknüpfen und auszubauen. Ich will mich begnügen, unsere Leistungen im ablaufenden Jahre übersichtlich anzuführen und nur das mir besonders wichtige Erscheinende hervorzuheben. Es sei gestattet bezüglich der Details auf die bibliographischen Berichte der Zeitschrift für Musikwissenschaft und des Jahrbuches Peters hinzuweisen.

Von den *„Denkmälern der Tonkunst in Oesterreich"* (Wien, Universal-Edition) erschien der 28. Jahrgang, enthaltend: Band 55, *Johann Ernst Eberlin,* Oratorium *„Der blutschwitzende Jesus"*

nebst Stücken aus anderen Oratorien und Schuldramen, bearbeitet von Dr. *Robert Haas*. Eberlin ist die bedeutendste Musikpersönlichkeit zur Zeit von Mozarts Geburt in Salzburg. Er schöpft reichlich aus der Quelle heimischer Volkskunst und zeigt bei aller Anlehnung an die neapolitanische Zeitströmung viele selbständige Feinheiten in Melodik, Instrumentation und Dynamik. Die Partitur erweist zugleich das Heranziehen liturgischer Gesangsformeln, die eigenartig arios eingekleidet sind. Die musikalische Szene ist merkwürdig abwechslungsreich. Auffallend sind in dieser Zeit melodramatische Partieen (das Oratorium ist in den fünfziger Jahren entstanden!).

Die Publikation, deren musikalischer Gehalt gewichtig ist, dient zugleich der Aufdeckung der Zusammengehörigkeit, die den Dramatiker Mozart mit seiner Heimat verbindet.

Band 56 *„Wiener Tanzmusik in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts"* mit Werken von *J. H. Schmelzer, J. J. Hoffer, A. Poglietti* nebst Anhang, bearbeitet von Dr. *Paul Nettl*. Er bietet eine Auswahl der Ballette und Balletteinlagen der am Hofe Leopold I. aufgeführten Opern und Feste. Auch diese Werke, die in vornehmer Weise stilisiert sind, wurzeln durchaus in heimischem Boden. Weisen, die am Tanzboden des Volkes auf- und in das spanische Hofzeremoniell eingefangen sind, natürlich unter dem Einfluss romantischer (italienischer u. französischer) Behandlungsart stehend. Musik- und Kulturhistorisch gleich belangreich und erstaunlich ob der Kontinuität, mit der die verwendeten heimischen Weisen bis in die Zeit der Wiener Klassiker, bis Schubert und die nachfolgende Wiener Tanzmusik auftauchen — ein Seiten- und Gegenstück zur Konservierung des Wiener Sprachdialektes, der Volkstrachten und Gebräuche. Die Suiten (für Streicher und gelegentlich für Bläser, in der Edition mit ausgearbeitetem Basso Continuo, wie alle oesterreichischen Denkmälerpublikationen) werden sich in das Programm der Kammermusikspieler sowie der Kammerorchester einleben, da sie fein ziseliert und gemütvoll sind. Daneben bringt der Jahrgang den 8. Band der *„Studien zur Musikwissenschaft, Beihefte der Denkmäler der Tonkunst in Oesterreich"*, enthaltend: Dr. *Rudolf Wolkan, „Die Heimat der Trienter Codices"*. In dieser Studie wird der Nachweis erbracht, dass diese Handschriften inneroesterreichischen Ursprunges sind, von Wiener Geistlichen angelegt und dann von dem Mödlinger Pfarrer

Hinderbach bei seiner Berufung nach Trient, als Bischof, mitgenommen und dort einzelne Eintragungen vorgenommen wurden, die sich auf Trienter und norditalienische Ereignisse beziehen. Ferner bietet der Band die weitausgeführten *Einleitungen zu den beiden Denkmälerbänden* des gleichen Jahrganges und die Fortsetzung der archivalischen Studie von dem Holländischen Priester Dr. *A. Smijers* über die „*Kaiserliche Hofmusikkapelle* von 1543—1679" (3. Teil).

An Dissertationen wurden im Jahre 1921 an der Wiener Universität approbiert:

Dr. Bozidar Sirota (Professor an der Technik in Agram): „Das istrische Volkslied".

Dr. Ernst Rosenfeld-Römer, „Johann Schenk als Opernkomponist".

Dr. Kurt Roger, „Peter Cornelius als Liederkomponist".

Dr. Rudolfine Krott, „Die Singspiele Schuberts".

Dr. Roland Tenschert, „Die Ouverturen Mozarts".

Dr. Editha Radanowitcz-Hartmann, „Das Wiener Lied von 1789—1815".

Dr. Erwin Janowitzer, „P. Cornelius als Opernkomponist".

Es wäre zu wünschen, dass diese Arbeiten der Oeffentlichkeit übergeben werden könnten. Die Abhandlungen über Schenk und über „Das Wiener Lied" werden wenigstens im Hauptteile als Einleitungen zu den betreffenden Denkmälerbänden erscheinen. Es sei an dieser Stelle berichtigt, dass der im vorjährigen Bulletin angeführte Verfasser der Dissertation über „Blasius Amon", Herr Dr. P. Caecilianus *Huygens* nicht Kapuziner-, sondern Franziskanermönch ist.

In der literarischen Produktion des In- und Auslandes wendet sich heute wol das stärkste Interesse Wiener Meistern zu, eine statistische Tabelle würde wol dieses Übergewicht erweisen: Gluck, Haydn, Mozart, Beethoven, Schubert, Brahms, Bruckner, Mahler, Wolf sind mit Vorliebe behandelt. Der eben erschienene 2. Band der Mozartbiographie von Dr. Hermann Abert, die wissenschaftlich hervorragendste Arbeit, gehört nicht in den Kreis meiner Betrachtungen. Allein es sei mit Nachdruck der Wunsch ausgesprochen, dass neben diesem Werke, das sich als 5. Ausgabe von „Otto Jahn's Mozart" bezeichnet, der alte Jahn-Mozart in einem anastatischen Neudruck wieder zugänglich gemacht werde. So

wertvoll die vergleichenden Studien der „Neuausgabe" sind, so sollte daneben das Jahnsche Werk mit der Darstellung der apollinischen Idealgestalt des Tonmeisters kommenden Generationen unangetastet erhalten bleiben und weitere Verbreitung finden. Was sich bei Spitta's Bach, bei Chrysander's Haendel gezeigt hat, glit auch von Jahns Mozart: diese Werke sind bei relativer Begrenztheit des Vergleichsmateriales unalterierbare literarische Erscheinungen und selbst der Chrysandersche Torso ist wie ein antiker Torso unergänzbar. Wer von den heutigen Haendelspezialisten könnte ihn fortführen? Je stärker die Individualität des neuen Forschers, desto unwahrscheinlicher die Möglichkeit homogenen Anschlusses.

Dem Zeitgeist und der Zeitrichtung entsprechend hat sich auch in der Musikschriftstellerei eine im -und expressionistische Richtung etabliert, die Liebhaber und Bewunderer findet. Sie beherrscht fast den Büchermarkt. Um sie kurz zu kennzeichnen: sie überträgt die Aufgabe der Tageskritik, den Eindruck von Aufführungen auf das Publikum zu schildern, auf die wissenschaftliche, resp. pseudowissenschaftliche Schriftstellerei und setzt den Schreiber in den Mittelpunkt der Darstellung. Was das Werk ausdrückt, oder ausdrücken will und soll (dicitur, fertur, narratur) und welchen Eindruck der Schreiber empfängt — das sind die Endpunkte der Darstellung. Er meint die Seele des Kunstwerkes herauspressen (comprimieren) und in seine Schilderung einfassen zu können. Darin liegt die letzte Konsequenz, der Exzess (im Sinne von „excedere") der Hermeneutik. Es kommt nicht auf klare Erfassung des Inhaltes, auf lichtvolle Erklärung der Form, auf die stilkritisch genauen Zusammenhänge an, sondern auf ein möglichst „poetisch homogenes" Hineinleben und Herausbetonen. Das dem Hörer Heiligste wird auf dem Geistestisch aufgedeckt und zu „enthüllen" gesucht. Die überschwenglichsten Attribute, die gesuchtesten Beiwörter werden herangezogen oder (mit Vorliebe) neu gebildet, um dem Leser eine homogene Wirksamkeit bei der Lectüre vorzutäuschen — im guten und unguten Glauben. Das artet auch in Stammeln und Gedankenbrüche aus. Das Irrisieren des Sprachausdruckes tritt mit Vorliebe hervor. Unregelmässige Satzbildungen, halbe Wahrheiten, halbe Verstellungen, ein gleichzeitiges Blicken nach allen Seiten (gelegentlich auch nach rückwarts). Doch auch diese Richtung hat einzelne Vorteile und ist gleichsam

ein sich von selbst einstellendes Gegengewicht gegen die nur das Knochenskelet untersuchende Forschungsart, die sich dort und da in musikwissenschaftlichen Zirkeln bemerkbar machte und sich überhebt. Manches wird sich da in Zukunft ausgleichen und eine neue Musikpsychologie wird sich etablieren müssen. Aber noch notwendiger ist der wissenschaftliche Einbau in die neuen, wackeligen Hütten. Sofern es die neuen Schreiber ehrlich meinen und nicht outrieren, sind sie als Übergangserscheinungen nicht unwillkommen. Ihre Themen erstrecken sich vorzüglich auf moderne Meister und Strebungen. Von Oesterreichern ragen da Rudolf Stefan Hofmann, Richard Specht, Paul Stefan und Egon Wellesz hervor, Letzterer in seinen Abhandlungen über Musiker und Musikverhältnisse in unserer Zeit, er ist auf musikwissenschaftlichem Gebiet ein anerkannter Forscher, daneben ein hochmoderner Tondichter. Unter den lebenden Komponisten werden mit Vorliebe Arnold Schönberg, Franz Schreker und Richard Strauss behandelt: die Ersteren dem Wiener Boden entstammt, der Letztere durch Option ihm angehörig. Noch immer übt die Wiener Musikatmosphäre unwiderstehliche Anziehungskraft, so schwer sonst die Verhältnisse die Eingeborenen belasten.

Richard Specht über Richard Strauss (Wien E. P. Tal u. Comp, 2 Bände), Dr. Egon Wellesz über Arnold Schönberg (ebenda, Dr. Rudolf Stefan Hoffmann über Franz Schreker (ebenda), Dr. Paul Stefan „Neue Musik und Wien" (ebenda). Diese Autoren gehören dem Kreize der Musikblätter des „Anbruch" (Wien Universaledition) an, die von Dr. Paul Pisk geschickt, mit weitem Gewissen geführt wird. Wie auch diese Schriftsteller sich dem Stoffe akkomodieren und ältere Töne anschlagen, wenn sie über ältere Meister, oder über Tonsetzer unserer Tage schreiben, die nicht ganz dem modernen Wunderhorn adaequat blasen, erkennt man aus Richard Spechts „Julius Bittner". Andere oesterreichische Schriftsteller wie Dr. Richard Batka, Ernst Decsey, Dr. Julius Korngold und A. von denen im laufenden Jahre Neues oder Neuauflagen erschienen sind, müssen sich in diesen Kursorischen Bericht mit Anführung der Namen begnügen. Sie dienen im Hauptberuf der Wiener Tageskritik, deren Doyen der Letztgenannte ist. Seine von 1903—1902 für die „Neue Freie Presse" über Opernaufführungen geschriebenen Feuilletons erschienen

gesammelt unter dem Titel „Deutsches Opernschaffen der Gegenwart", Kritische Aufsätze (Wien und Leipzig, Leonhardt Verlag). Ein ausgedienter Journalist, Ignatz Schwitzer, ist der Verfasser eines zweibändigen Buches „Meister Iohann, Bunte Geschichten aus der Johann Strausszeit" (Wien Halm und Goldmann) mit anekdotischen und selbsterlebten Schilderungen, rührend in seiner Anhänglichkeit an den Wiener Urtanzkomponisten, dem im Sommer dieses Jahres im Stadtpark ein treffliches Monument (geschaffen von Meister Edmund Hellmer) errichtet wurde: ein zum Tanze vorspielender Erzengel im Kostum unserer Zeit, mit den Zügen des „Meister Johann". Der Sohndes Bildhauers, gleichfalls „Edmund" Hellmer hat in feinsinniger Weise „Erlebtes und Erlauschtes" über „Hugo Wolf" gesammelt. Ueber diesen Tonsetzer sowie über Anton Bruckner hat der Wiener (früher Grazer) Kritiker Ernst Decsey lesenswerthe Bücher geschrieben. Decsey gehört zu den Schriftstellern, die in der Art wie etwa Romain Rolland biographische Essays schreiben. Es finden sich gerade unter den Wiener Musikreferenten begabte Litteraten, wie nebst Einzelnen der schon genannten: Dr. Elsa Bienenfeld, Dr. Max Graf, Dr. Heinrich Kralik und A., die einen achtenswerten musikwissenschaftlichen Unterton einhalten.

Auch Komponisten sind Mitglieder der Vereinigung Wiener Musikreferenten wie Dr. Robert Konta, Dr. Ferdinand Scherber, Max Springer und A. Man sieht wie zahlreich besetzt die Tafel ist. Meine Auffassung über das Verhältnis der Tageskritik zur Wissenschaft habe ich in meiner „Methode der Musikgeschichte" auseinandergesetzt. In einen bewussten, man kann sagen schroffen Gegensatz zur Art der herrschenden Tageskritik setzt sich der Wiener Theorielehrer Dr. Heinrich Schenker, der seinen in der Universal-Edition (Wien) erschienenen (noch nicht zum Abschluss gebrachten) theoretischen Werken das erste Heft einer „in zwangloser Folge" zu edierenden „Flugblätter zum Zeugnis unwandelbarer Gesetze der Tonkunst, einer neuen Jugend dargebracht" unter dem Generaltitel „Der Tonwille" erscheinenen lässt (Wien, Alb. S. Gutmann). Es ist abzuwarten, ob es ihm gelingen wird, diesen auch auf das nationale und soziale Gebiet übergreifenden Tonwillen der „Neuen Jugend" zu oktroyieren. Anerkennenswert sind Schenkers hier und früher erschienenen, allerdings ausschwei-

fenden Analysen von Werken Beethovens, etwa in der Haltung an bekannte Faustkommentare sich anlehnend, die in der Literaturgeschichte heute als überwundener Standpunkt angesehen werden. Vielleicht ist seine krasse mit journalistischem Einschlag eingenommene Oppositionsstellung gegen alles, was bisher über die von ihm behandelten Materien geschrieben wurde, ein natürlicher Akt der Reaktion gegen manche Behauptungen und Ueberstellungen, wie man sie auch in dem ersten Faszikel dieses Bulletins, das in vornehmer Art der Ausgleichung und Verständigung dienen will, lesen konnte etwa „Die erste Kritische Brahmsbiographie verdanken wir W. Niemann", oder „Paul Bekker unternimmt in seinem Werke „Die Symphonien Mahlers" als erster den Versuch, durch eingehende Analysen das Gesamtwerk des Meisters in allen seinen Einzelheiten und in seiner Totalität zu veranschaulichen, oder in der Besprechung des gleichen Werkes in der von Dr. Alfred Einstein so vortrefflich und umsichtig geleiteten „Zeitschrift für Musikwissenschaft" IV. S. 117, wo auf das vom P. Bekker hervorgehobene „Kosmische Klangbild", „Hinneigung zum Naturhaften" und „Urmenschliche" im Schaffen Mahlers hingewiesen wird, als ob diese Bezeichnungen über das Urwesen Mahlerscher Kunst zum „ersten Mal" gebraucht worden sein. Ich möchte in aller Bescheidenheit auf meine im Jahre 1921 in 2. Auflage (Wien, Universal-edition) erschienene Mahlerstudie (geschrieben 1913, zuerst erschienen in A. Bettelheims Biographischem Jahrbuch) hinweisen. Auch heute darf ich bei voller Anerkennung des seither Erschienenen den Satz des Vorwortes meiner Studie aufrecht erhalten: „Vielleicht wird die Zukunft keine Änderungen an den von mir angestellten Beobachtungen vorzunehmen haben." Mit Befriedigung nehme ich wahr, dass die von mir aufgestellten Richtlinien und Grundanschauungen über Mahlers Kunstwesen auch heute in der Literatur eingehalten und vertreten werden und es mag irrelevant erscheinen, wenn die Parallelstellen in vorangegangenen Untersuchungen nicht allegiert werden. Nichts destoweniger ist es begreiflich, wenn sich von anderer Seite gegen solche Aufmachungen, wie ich sie oben zitiere, gelegentlich der Zorn des Gerechten wendet. Wir Oesterreicher sind vom Schicksal nicht verwöhnt. Im Verhältnis zu den Erlebnissen eines Mozart oder Schubert, schrumpfen solche Übergriffe in nichts zusammen. Bei dieser Gelegenheit möchte ich die auf

Seite 16 dieses Bulletins vom Jahre 1921 gemachte Bemerkung des geehrten Vorstandes der Bibliothek Peters, Dr. Rudolf Schwarz über die Haydn-Ausgabe dahin aufklären, dass diese ein Verlagsunternehmen der Firma Breitkopf und Haertel in Leipzig ist, wie die Gesamtausgabe der Werke der anderen Wiener Klassiker. Deutsche und oesterreichische Gruppenleiter und Mitarbeiter sind gewonnen worden, und die Ingangsetzung wurde durch ein oesterreichisches Komitée zu fördern gesucht. Freuen wir uns, dass die Unterbrechnung behoben ist und dankbar anerkennen wir, dass die kräftigere materielle Unterstützung von Berlin aus erfolgen konnte.

Von oesterreichischen Werken möchte ich noch Folgende namhaft machen: *„Die Modulation"* von *Jos. V. Wöss* (Wien Universal-Edition), das Produkt eines erfahrenen Tonsetzers, dessen Untersuchungen sich vorzüglich auf Musikwerke des 18. und 19. Jahrhunderts erstrecken. Sowie alle gleichartigen Werke bedarf das mit trefflichen Beispielen ausgestattete Buch der lebendigen Handhabung eines Lehrers. Ferner *„Ein Wiener Beethoven Buch"*, herausgegeben von Dr. Alfred Orel in Gemeinschaft mit seinen Kollegen der Wiener Statdbibliothek (Wien) Gerlach und Wiedling). Es ist ein literarischer Niederschlag der Beethoven-Ausstelling, die von der Stadt Wien zur Feier des 150. Geburtstages des Meisters veranstaltet wurde, schön illustriert, eine Reihe kulturhistorischer Aufsätze über die Stadt, die Gesellschaft, das Theater die Zeitgenössische Literatur und Presse, Verleger, Wohnungen, Reliquien — alles in Beziehung zum Meister und seine Zeit. Wie ein Zeichen aus einem andern Stern wirkt die Untersuchung des Innsbrucker Universitaets-Professors der Archaeologie *Dr. Heinrich Sitte* über Bach's *„Chromatische"* (Phantasie und Fuge), erschienen als Nr. 5 der Schriftenreihe der „Preussischen Jahrbücher" (Berlin, G. Stilke). Der Verfasser sucht darin das Ziel eines 26 jährigen Gedankenfluges auseinanderzusetzen und gelangt zum Ergebnis, dass Bach's Chromatische ein Kunstwerk ist, in dem der Menschenzustand in Freud und Leid in so vollendeter Weise zum Ausdruck gelange, wie in Phidias' „Zeus" und „Akropolis", in Giottos Fresken „Laster und Tugenden des Menschen", Dantes „Commedia", Goethes „Faust" und Beethoven's „Neunter". Liegt nicht in dieser Ansicht eine Ueberstellung gegenüber der „Hohen Messe", der „Matthaeuspassion", und dem wohltempe-

riertem Klavier? Sitte sucht seine Behauptung durch die symbolische Einbeziehung der ersten vier Töne des Thema's der chromatischen Fuge (ABHC) in den Namen „BACH" zu stützen. Eine sinnige Auslegung dieses Tonbuchstabenspieles, allein eine Ueberschätzung ihrer Bedeutung. Immerhin erfreulich durch den Idealismus des Gedankenfluges, der ins Ideologische übergeht. Befriedigend ist sein Hinweis auf den Urtext, den er über alle modernen pianistischen Bearbeitungen und klanglichen „Vervollständigungen" stellt. Die einzelnen „Kapitel" sind mit Namen der Horen betitelt — poetisch metaphorisch, dies kennzeichnet den Beruf des Verfassers als Archaeologen. Bemerkenswert ist das Bemühen des Verfassers, sich in den Wandelgängen musikhistorischer Forschung zurecht zu finden.

Von Aufführungen älterer Werke seien als Abschluss des Berichtes nachfolgende angeführt:

A) Konzerte der Gesellschaft der Musikfreunde: Händel, Judas Makkabäus; Bach, Klavierkonzert Dmoll.

B) Wiener Konzertverein: Bach, Matthäuspassion, Orchestersuite Ddur.

C) Wiener Tonkünstlerorchester: Händel, Concerto grosso Dmoll.

D) Kammerkonzerte (Dirigent A. Wunderer): Bach, Violinkonzert Edur, 5. Brandenburgisches Konzert.

E) Wiener Musikwoche (Busch-Zyklus): Bach, 4. Brandenburgisches Konzert, Violinkonzert Amoll, Tripelkonzert f. Violine, Flöte und Klavier, Amoll.

F) Hochschulkonzerte: Bach, Violin-Klaviersonate Edur, Arien von Caldara, Cavalli, Leo.

G) Bachgemeinde in Wien: Zahlreiche geistliche und weltliche Kantaten, Arien und Lieder, 6. Brandenburgisches Konzert, Violinkonzert Amoll, Klavierkonzert Gmoll, Konzert f. 2 Klaviere Cdur, Präludien und Fugen aus dem Wohltemperierten Klavier, Chromatische Fantasie, Goldbergvariationen, Italienisches Konzert, sämtlich von Bach; Arien von Monteverdi, Cesti, Stradella, A. Scarlatti, Pergolesi, Durante, Händel; Instrumentalwerke von D. Scarlatti, Couperin, Rameau, Buxtehude, G. Böhm, Corelli, Vivaldi, Gottlieb Muffat, Händel.

H) Verschiedene Solistenkonzerte: Bach, Violinkonzerte in Edur und Dmoll, Soloviolinsonaten Gmoll und Dmoll, Solocello-

suite Cdur, Chromatische Fantasie; Händel, Violinsonate Adur, Grobschmied-Variationen Edur.

I) Kirchliche Aufführungen: Palestrina, Missa Papae Marcelli, Missa Brevis und eine Reihe von Werken aus „den Denkmälern der Tonkunst in Oesttereich."

GUIDO ADLER.

II. BELGIQUE.

I.

LISTE, PAR ORDRE ALPHABÉTIQUE DE NOMS D'AUTEURS, DES PRINCIPALES PUBLICATIONS MUSICOLOGIQUES PARUES EN 1921.

Bergmans (Paul). — *Quatorze lettres inédites du compositeur Philippe de Monte*; 1 brochure de 30 pages, Bruxelles, Hayez, 1921. — Presque toutes ces lettres sont rédigées en italien et adressées au botaniste Clusius. L'une d'elles renferme un passage en flamand: présomption nouvelle en faveur de l'origine non montoise, mais malinoise de Monte.

Blareau (Ludovic). — *Histoire de la création et du développement du drame musical, particulièrement en Italie, depuis l'„Euridice" de Peri, jusqu'à l'„Orfeo" de Gluck*; 1 vol. in 8°, de 325 pages, Bruxelles, Lamertin, 1921. — Compilation sans valeur scientifique, où fourmillent les erreurs de fait et les fautes d'impression.

Closson (Ernest). — *Esthétique musicale: les matériaux de la musique; la création et l'interprétation musicales*; 1 vol. in 8°, de 214 pages, Bruxelles, Lombaerts, 1921. — Voici un ouvrage de la plus haute originalité, dans lequel l'auteur n'envisage point l'esthétique musicale comme un concept abstrait, mais plutôt comme le résultat vivant et mouvant des efforts réalisés, au cours des siècles, par la lignée innombrable des grands musiciens. Rien de moins dogmatique que cet exposé à la fois clair, sobre et riche, basé sur une connaissance approfondie de l'histoire musicale et une longue expérience personnelle, doublée d'un sens critique aiguisé par la réflexion et la prudence. Traitée dans ce mode concret, l'esthétique musicale sort des nuages pour se mêler à la vie. Rythme et mesure, mélodie, harmonie et polyphonie, forme, timbre, genres musicaux, style musical, phrasé, mouvement et intensité sonores: toutes ces notions sont envisagées par l'auteur

suivant une méthode „pragmatiste" qui en dégage la substance avec un maximum de relief, et ne laisse planer sur elles aucun vague, aucun soupçon de manque de clarté ou d'esprit scientifique.

Maus (Octave). — *Les Préludes, impressions d'adolescence*; un vol. in 6, de 120 pages, Bruxelles, Sand, 1921. — Cet ouvrage posthume, d'ordre plus littéraire que musical, n'aurait aucune raison d'être mentionné ici, s'il ne renfermait des pages du plus vif intérêt sur l'initiation du héros à la musique, plus spécialement à l'oeuvre wagnérienne. Notons surtout, p. 105 et ss., ses impressions sur Bayreuth, en 1876, qui marquent une grande finesse d'observation, basée d'ailleurs sur des souvenirs personnels d'essence parfaitement objective.

Solvay (Lucien). — *L'Evolution théâtrale*, T. II: *La musique*, (385 p., Bruxelles, Van Oest, 1922). — Fruit d'une longue expérience, le tome II de l'ouvrage de M. Solvay apparaît comme le reflet synthétique des impressions subies par l'auteur, au contact des oeuvres lyriques qu'il a vu représenter, principalement à Bruxelles, au cours de sa longue carrière de critique musical. Bien composé, écrit en une langue remarquablement appropriée au sujet, il analyse, avec un sens perspicace du classement et des proportions, les tendances dominantes du théâtre musical (grand-opéra, opéra-comique, opéra vériste, drame lyrique, comédie lyrique, etc.), depuis Gluck jusqu'à nos jours. Sans prétendre à l'érudition proprement dite, il n'en fourmille pas moins de faits, d'anecdotes et de citations judicieusement choisis, dont l'harmonieux groupement forme un ensemble vivant, attachant et véritablement instructif. M. Solvay excelle surtout à montrer et à faire comprendre le mécanisme psychologique qui anime les foules aux prises avec l'œuvre d'art. Son livre est, à cet égard, plein d'observations fines et pénétrantes. On peut ne pas être d'accord avec lui sur telle ou telle question d'ordre purement esthétique ou sur telle ou telle prédilection envers certaines formes d'art ou certains artistes: il n'en reste pas moins que ses appréciations et ses idées témoignent d'une haute culture générale, d'un état d'esprit éminemment accessible aux subtilités de la nuance et d'une volonté de réflexion qui, dédaigneuse des apparences superficielles, s'efforce avant tout d'aller au coeur des choses, et de ne conclure qu'après avoir mûrement pesé le pour et le contre.

Van den Borren (Charles). — *Mélodies belges contemporaines*; 1 broch. de 28 p.; *édition* de l'Art Belge,", Bruxelles, 1921.

Van den Borren (Charles). — *Alessandro Scarlatti et l'esthétique de l'opéra napolitain*; 1 broch. de 14 p., Bruxelles „La Renaissance d'Occident", 1921.

Van Doorslaer (Dr. G.). — *Médecins musiciens et musicographes. Leurs oeuvres*; 1 broch. de 15 p., Anvers, De Vlijt, 1921 (Communication faite au 1er Congrès de l'Histoire de l'Art de guérir, Anvers, août 1920).

Van Doorslaer (Dr. G.) — Jean Lestainnier, organiste compositeur (1521?—1551); 1 broch. de 11 p., Malines, Dierickx—Beke, 1921. — L'auteur tente une esquisse biographique de ce musicien, qui fut organiste de Charles-Quint et dont on a conservé deux motets. Il établit, par une pièce d'archives, le lieu et la date de sa mort (Malines, mars 1551) et suppose, non sans vraisemblance, qu'il est né à Malines, entre 1520 et 1530, de Pierre Lestainnier, musicien étranger fixé en cette ville, et de Catherine Verheyden.

Van Doorslaer (Dr. G.). — *La vie et les oeuvres de Philippe de Monte* (*1521—1603*); 1 vol. in 8° de 310 p.; Bruxelles, Hayez, 1921. — Monographie des plus substantielles, où l'auteur fixe, d'après les données les plus récentes, la biographie de Philippe de Monte et la bibliographie de ses oeuvres. Celle-ci, résultat de longues et patientes recherches, est établie avec un soin et une minutie qui en font une source indispensable pour qui voudra étudier à fond l'oeuvre du maître malinois. Dans les annexes du volume, M. Van Doorslaer publie, entre autres, les dédicaces des oeuvres de Monte et sa correspondance. A part un certain nombre de fautes d'impression dans les dédicaces italiennes, cette publication est faite avec le plus grand soin et répond à tous les desiderata de la science musicologique.

II.

RÉÉDITIONS D'OEUVRES ANCIENNES.

Grétry. — *Les Réflexions d'un solitaire,* manuscrit inédit de Grétry, édité par les soins et avec introduction et notes d'E. Closson et L. Solvay (Ed. Van Oest, Bruxelles). — Le vol. III a paru en 1921.

Scarlatti (Alessandro). — *Serenata a due voci „Venere e Amore", con flauto e violini violoncello*; 1 vol. in fol., Bruxelles, Chester, 1921. — Publication de l'Institut belge de musicologie (avec préface de M. A. Tirabassi), d'après le Ms. n°. 2528 du fonds Fétis (Bibliothèque Royale de Belgique); la basse chiffrée a été réalisée par Mme. A. Toussaint, élève de l'Institut.

III.

REVUES MUSICALES.

L'Echo musical belge, dont nous avons signalé la parution dans le 1er fascicule du Bulletin, n'a pas survécu à son second numéro. Depuis lors paraît le *Diapason*, organe de pure information, dénué de toute prétention scientifique.

IV.

NÉCROLOGIE.

Caryll (Yvan). — Né à Liège; mort à New-York en 1921. Auteur de nombreuses opérettes (*S. A. R.*; *Little Miss Raffle*, etc.). A fait sa carrière principalement en Angleterre, où il a été, pendant plusieurs années, directeur de la musique au Théâtre Lyrique et au Théâtre de la Gaité.

Martens (Charles). — Né à Louvain, le 25 décembre 1866, y décédé le 24 novembre 1921. — Après avoir fait des études de droit et exercé pendant quelque temps la profession d'avocat au barreau de sa ville natale, Ch. Martens s'orienta peu à peu vers l'étude de l'histoire musicale. Il en connaissait très bien certains aspects, notamment la question des origines et de l'évolution de l'oratorio. Il a pris une part active à la rénovation de ce genre, en fournissant à son ami, le compositeur brugeois Joseph Ryelandt, les poèmes — conçus avec un rare bonheur — d'une partie de ses oratorios sacrés. Sous le pseudonyme de **Charles Lamy**, il a publié un certain nombre d'oeuvres vocales d'une inspiration élevée et d'une facture classico-romantique élégante et pleine de tact.

Pardon (Félix). — Né à St. Josse—ten-Noode (Bruxelles), le 2 juin 1851, mort à Lombartszyde le 7 juillet 1921. Concourt pour le Grand Prix de Rome en 1869 et obtient le 2e grand prix en

partage, pour sa cantate *Faust' laatste nacht.* Concourt de nouveau en 1875, mais sa cantate *La Sirène* n'arrive point au classement. Après cet échec, il abandonne la carrière musicale et se voue au journalisme.

V.

CONCERTS DE MUSIQUE ANCIENNE.

Le 400e anniversaire de la naissance de Philippe de Monte a été célébré à Malines, le jour de Noël 1921, par l'exécution, à l'église métropolitaine de St. Rombaut, du Kyrie, du Gloria, du Sanctus et de l'Agnus de la *Missa ad modulum „Benedicta es" sex vocum* du maître, sous la direction de M. l'abbé Van Nuffel: exécution remarquable, par un choeur de 120 exécutants, qui mit admirablement en relief le suave raffinement de cette oeuvre, merveille de polyphonie délicatement agencée et de développement thématique basé sur le procédé de la „parodie".

A l'occasion de la reconstitution du triptyque de la „Dernière Cène" de Thiéry Bouts, le 7 novembre 1921, le R. P. Dom Joseph Kreps avait organisé, à Louvain, une intéressante **Audition d'oeuvres d'anciens maîtres de chapelle de l'église St. Pierre** (XVIIe et XVIIIe siècles). Au programme, oeuvres pour orgue ou pour violon et orgue de Matthias Van den Gheyn, Dieudonné Raick, Pierre De Paep, Guillaume Kennis et Louis Colfs.

La **Société des Concerts Spirituels** (Bruxelles) a exécuté, à son concert du 20 novembre 1921, le *Requiem* de Mozart et l'interlude symphonique (*La Veillée des Bergers*) de l'oratorio de Noël de J. S. Bach.

Au programme des **Concerts du Conservatoire de Bruxelles** figuraient, le 18 décembre 1921, l'ouverture d'*Agrippina* de Haendel et le *Concert brandebourgeois no. 5* de J. S. Bach. Ce dernier bénéficia d'une exécution magistrale, sous la direction de M. Léon Du Bois: les solistes formant le concertino (piano, violon et flûte) étaient MM. De Greef, Chaumont et Demont.

A l'occasion de la *IIe Quinzaine internationale*, tenue à Bruxelles, en septembre 1921, M. Tirabassi donna une audition de musique religieuse ancienne *a cappella*, à la Collégiale Ste. Gudule (oeuvres de Fr. d'Ana, Morales, P. de la Rue).

Signalons tout particulièrement l'exécution intégrale, en 10

séances, des **Oeuvres d'orgue de J. S. Bach**, par M. Paul de Maleingreau, en l'hôtel de M. Egbert Scholder, à Bruxelles: séances inoubliables, tant par le prestigue de l'interprétation que par ce qu'elles apportaient de neuf à la plupart des auditeurs. Notons, à titre rétrospectif, que M. de Maleingreau n'en était pas à son coup d'essai: il a, en effet, de 1916 à 1919, donné chez MM. L. Mayer, E. Scholder, A. Stoclet et J. Wouters, de nombreuses séances de musique d'orgue ancienne et moderne, aux programmes desquels on voit figurer, entre autres, les noms de J. S. Bach, N. de Grigny, Clérambault, Marchand, Frescobaldi, Zipoli, Buxtehude, G. Böhm, Pachelbel, Scheidt, W. F. Bach, J. C. Vogler, Buttstedt, J. H. Walther, Georg Muffat, etc.

Il nous faut également signaler, rétrospectivement, une série de concerts historiques qui ont eu lieu à Gand, de 1916 à 1920, à l'initiative de MM. Albert De Smet et Louis Arschodt, fondateurs du **Cercle des Concerts de Musique ancienne et moderne.** Les oeuvres figurant aux programmes sont, tantôt des compositions vocales *a cappella*, tantôt des pièces instrumentales ou vocales-instrumentales, pour l'exécution desquelles M. de Smet prêta sa collection d'instruments anciens:

Concert du 19 mars 1916, au profit de l'„Oeuvre communale de secours et d'alimentation": compositions d'Arcadelt, Lassus, Monteverdi, Lulli, F. Couperin, Rameau, Haendel, Joh. Schenk, Melchior Borchgreving, Benedict Grep, J. B. Loeillet. — *Concert du 26 novembre 1919*: „Une soirée musicale au XVIIIe siècle" (oeuvres de F. Couperin, H. Desmarets, J. B. Loeillet, Haendel, Rameau, etc.). — A l'occasion du *Vlaamsche Van Eyckdag*, organisé le 21 octobre 1920, par l'Académie Royale flamande de Belgique, concert d'oeuvres d'Arcadelt, Loeillet et Lassus. — Le 11 décembre 1921, le „Cercle des Concerts de musique ancienne et moderne" se transporte à St. Nicolas, et y donne, sous les auspices du „Cercle archéologique du Pays de Waes", un concert au programme duquel figurent les noms de Roselli, Mathieu Le Maistre, Arcadelt, Lassus, Clérambault, F. Couperin, Lulli, Lalande, Desmarets, Bouvard, J. M. Leclair, Campra, Rameau et Tartini.

VI.

COURS ET CONFÉRENCES.

En dehors des cours d'histoire de la musique, donnés régulièrement à Gand, Bruxelles, Anvers, Mons, Malines, etc., notamment par MM. Bergmans, Closson, Van Aerde et Van den Borren, dans divers établissements d'enseignement, voici la liste des conférences d'ordre musical ou musicologique faites à Bruxelles, en 1921.

Institut des Hautes Etudes de Belgique: 8 novembre 1921, M. *Paul Landormy*: „L'impressionnisme de Claude Debussy"; 10 novembre 1921, M. *Paul Landormy*: „Le déclin de l'impressionnisme" (exécution d'oeuvres de Ravel, Roussel et de Séverac).

Institut Belge de Musicologie (directeur: M. Tirabassi): 20 janvier: M. *H. Mangin*: „La culture du style musical"; 3 février: M. *Van Hecke*: „La chanson flamande au moyen âge"; 17 février: M. *P. De Coster*: „Paul Dukas"; 24 février: M. *Tirabassi*: „Pierre de la Rue"; 3 mars: M. *Vivier*: „Les origines de la lyrique courtoise"; 7 avril: M. *J. Fischbach*: „Comment écouter la musique"; 14 avril: M. *Tirabassi*: „Monteverdi et son oeuvre"; 28 avril: M. *Samuel Holeman*: „La ligne constante d'indéfinie tradition"; 5 mai: M. *P. De Coster*: „Les conditions philosophiques de la pensée musicale"; 12 mai: M. *Closson*:„ L'interprétation musicale"; 19 mai: M. *Mangin*: „La double essence musicale: le caractère, l'expression"; 26 mai: M. *F. André*: „La chanson wallonne"; 2 juin: M. *Ch. Gheude*: „Guillaume Lekeu"; 14 juin: M. *Van den Borren*: „Alessandro Scarlatti et l'esthétique de l'opéra napolitain" (exécution de deux cantates de Scarlatti et d'une cantate de Porpora); 30 juin: M. *P. La Gye*: „L'art lyrique belge va-t-il mourir?"; 17 novembre: M. *Tirabassi*: „De la notation musicale des maîtres musiciens des Pays-Bas au XVIe siècle et de sa transcription"; 24 novembre: M. le Dr. *G. Van Doorslaer*: „Philippe de Monte" (exécution d'un motet, d'un madrigal et de deux chansons françaises de Monte, mis en partition par M. Van Doorslaer).

A l'**Ecole supérieure** instituée pour donner aux jeunes filles de Bruxelles un enseignement universitaire, et où M. *E. Closson* professe le cours d'histoire de la musique, des conférences d'application sont faites par M. *Georges Systermans*, qui a traité, cette année de l'histoire de la sonate. A titre d'illustrations, exécution,

par M. Emile Chaumont et Melle. Thérèse Chaumont, d'oeuvres de Corelli, Leclair, Purcell, Bach, Beethoven, Mozart, Schumann, Brahms, Fauré, Ropartz et César Franck.

Signalons enfin la conférence sur *Les Maîtres du Clavecin* faite, le 17 novembre 1921, au **Home des artistes,** par Melle. *Berthe Deseck* (au programme, oeuvres de Frescobaldi, D. Scarlatti, Pergolesi, F. Couperin, Dandrieu, Daquin, Duphly, Rameau, Kuhnau, Mattheson, Rolle, interprétées par Melle. Deseck).

VII.

DIVERS.

Grand concours de composition musicale (Prix de Rome): Résultat du concours de 1921:

1er prix: M. *Fernand Quinet.*

1er second prix: M. *J. Leroy.*

2e prix: M. *Absil.*

Mention honorable: M. *Godefroid Devreese.*

Le sujet de la cantate était *La Guerre,* poème de M. Valère Gille.

Théâtre de la Monnaie, à Bruxelles. — Le théâtre de la Monnaie a donné, en automne 1921, une intéressante reprise ,en français, de la *Serva Padrona* de Pergolesi. Le 12 décembre 1921 a eu lieu, sur cette scène, la première représentation, en Belgique, du *Boris Godounow* de Moussorgsky.

Concerts populaires. — La vieille institution des „Concerts populaires", fondée par Adolphe Samuel, a pris l'initiative de donner, pour la première fois, en Belgique, deux oeuvres d'orchestre d'Igor Stravinsky, *L'Oiseau de Feu* et *Petrouchka*: accueillies avec un vif succès, elle furent reprises dans des concerts ultérieurs, à la demande d'une partie du public.

L'Esthétique nouvelle. — Cette société ,qui organise des expositions d'art contemporain et des concerts de musique *up to date,* n'est autre que la continuation, sous un nom un peu différent, de la *Libre Esthétique,* fondée par Octave Maus, et dont l'activité, si fructueuse pour le développement artistique du public belge, avait été interrompue par la guerre. Des trois auditions qu'elle a données en Mai 1921, la dernière était accompagnée d'une conférence de M. *H. Prunières* sur „L'évolution de la musique en France depuis Berlioz".

CH. VAN DEN BORREN.

III. DANEMARK.

Der Fremdling, der zum ersten Male eine dänische Landschaft sieht, gewinnt einen Eindruck von kultivierter Natur, Harmonie und stiller Schönheit. Keine grosse Berge, keine reissende Ströme. Die Konturen des Landes buchten sich — wie es in einem der dänischen Volkslieder heisst — in Hügel-Tal. Einen ähnlichen Eindruck würde zweifellos die musikalische Landschaft auf einen fremden Zuhörer machen, der das Jahr hindurch ihren Linien folgen könnte. Eine eigene Kultur, eine nicht geringe Tradition prägt das Musikleben in Kopenhagen und das dänische Publikum, dem es gleich schwer fällt sich fanatisch zu begeistern und sich zu empören. Der Grund dazu ist unter anderem der, dass der Anlass zu grosser Begeisterung oder Reservation selten ist. Das Musikleben in Dänemark wird nicht von der Sensation grosser Ereignisse geprägt; vieles geschieht, was Bedeutung haben kann für uns, seltener für die Weltentwicklung; viele grosse Künstler kommen zu uns, selten die allergrössten.

Im Gegensatz zu den meisten anderen Musikstädten ist das Musikleben in Kopenhagen von Dezentralisation geprägt. Anderswo, z. B. in Berlin, in Stockholm, in Wien, gruppiert sich das Musikleben um einen festen Mittelpunkt: die grossen Sinfoniekonzerte mit Auftreten bedeutender Solisten, mit ihren populären Konzerten, mit ihrem reichhaltigen Repertoire, und alles dies durch reichlichen Staatszuschuss oder — besonders — durch Zuschuss von der Stadt selbst gestützt. Dies ist in Kopenhagen nicht der Fall; wir haben mehrere verschiedene Musikvereine, jeder mit seinem besonderen Ziel; jeder für sich können sie ausgezeichnete Factoren sein, es fehlt uns aber die sammelnde Einheit. Wir empfinden diesen Mangel selbst, und je stärker, desto mehr reden und sprechen wir von der erwünschten Lösung der Frage; aber ein Resultat dieser Überlegungen ist leider keine Frucht des alten Jahres geworden.

Der älteste, vornehmste und am meisten traditionsgebundene unserer Musikgesellschaften ist *Musikforeningen*, der von Niels W. Gade gestiftet und in seinem Geiste geschaffen wurde. Seit der Zeit des Meisters haben wechselnde Winde den alten Verein umweht; Mitwind war nicht alles zu nennen. Doch kann er wie Paris in sein Schild die alte Devise „Fluctuat nec mergitur" setzen; und als *Carl Nielsen* vor einigen Jahren sein Leiter wurde, schien er einer helleren Zukunft entgegenzugleiten. Carl Nielsen brachte der Stellung einen Factor von Wert mit, nähmlich seinen Namen. Der einzige unter den heutigen, dänischen Musiknamen, der verschiedentlich im Auslande bedeutende Aufmerksamkeit erweckt hat. Als Dirigent hat Carl Nielsen die gute Eigenschaft, dass er einem Werk, das ihn wirklich interessiert, einen Wiederschein seiner eigentümlichen Persönlichkeit verleiht. Ein anderes ist, das die Werke, die sein Interesse erwecken, nicht auf jedem Gebiete der Musikliteratur zu finden sind. Im verlaufenem Jahr kam dazu, dass Carl Nielsen einen Zeitlang einem Ruf von unserem Nachbarlande Schweden folgte, so dass „Musikforeningen" einen etwas unsicheren Kurs steuerte, bis er wieder den Ruder ergriff. Während der Abwesenheit Carl Nielsens dirigierte Herr *Emil Robert-Hansen* ein älterer begabter Musiker, der sowohl als Komponist wie besonders als Primo-Cellist im Gewandhaus unter Nikisch seine Tüchtigheit bewiesen hat. Er war ein guter Dirigent, wenn gleich kein feuriger Führer.

„Musikforeningens" Repertoire fusst hauptsächlich auf dem Klassizismus mit besonderer Rücksichtnahme auf Choraufführungen. Der Chor war seinerzeit Gades Hauptinteresse, und den Traditionen getreu wird seine Bedeutung noch immer aufrecht erhalten. Im verlaufenen Jahr hat „Musikforeningen" unter anderm Werke von Schumann, Liszt und Gade (2te Sinfonie, E-Dur) aufgeführt, ferner Bachs „Magnificat" und kleinere Sachen von Rameau und Purcell. Unter dänischen Arbeiten, die zu diesen heiligen Hallen Zutritt fanden, war vor allem Asger Hameriks „Requiem" ein bedeutendes Werk, gross in der Linie und von einem reifen Künstler geformt. Sonst wurde eine Sinfonie von Victor Bendix aufgeführt samt ein neues Chorwerk von Rudolph Bergh „Geister der Windstille" zu dem

Texte der deutschen Dichterin Isolde Kurz. Eine etwas bleiche und blutarme, aber technisch tüchtige Arbeit.

Die neue dänische Musik kommt zur Aufführung in *Dansk Koncertforening* dessen einziger Zweck das Herausbringen nationaler Arbeiten ist. Ein besonders schlemmerhaftes Leben führt dieser Verein nicht, von Zeit zur Zeit kommen jedoch Sachen von Interesse heraus. Diese Konzerte werden von dem jungen Komponisten *Peder Gram* geleitet. Das erste Konzert im verflossenen Jahr hatte mehr wie gewöhnliches Interesse dadurch, dass ein neues und wirklich bedeutendes dänisches Werk über die Taufe gehalten wurde. Es war dies eine neue Sinfonie des sehr begabten und feinen Komponisten *Louis Glass.* Er ist gleichaltrig mit Carl Nielsen und neben diesem der bedeutendste Sinfoniker Dänemarks. Er ist indessen gewissermassen von seinem nahen „expansiven" Kollegen in den Schatten gestellt worden, und er ist eigentlich erst mit der letzten Sinfonie aus dem Schatten ins Licht getreten. Glass, der eine etwas speculative und philosophierende Natur ist, nennt seine Sinfonie „Svastika" — das Lebensrad, wie es sich in den Zeiten der Ewigkeit formt, und wie es seinen Gang in den Stunden des Tages geht. Der erste Satz hat den Untertitel „der Tag", der zweite ist der „Abend", der dritte „die Schatten" der Nacht und der vierte „das Morgengrauen". Von diesen waren der Jag und die Schatten die besten, zwei scharfe Kontraste in Inspiration und Ausformung. Die thematische Entwicklung und die feste, mit elastischer Energie durchgearbeitete Form im ersten Satz war meisterliche Arbeit; zweiter Satz war die absolute Ruhe, der Stillstand, worin nichts geschieht, wo aber die Stimmen der Natur vernehmbar sind; im dritten Satz gingen die Schatten der Leidenschaft wie Phantome durch die Nacht (gut instrumentiert und phantastisch in der Thematik); das Morgengrauen war am wenigsten bedeutend, obgleich dieser Satz zweifellos dem Herzen des Komponisten am nächsten steht. Der verklärte Frieden, der in dem Glauben auf Heil ruht, war schön empfunden aber zu weit ausgesponnen, und hie und da fühlte man sich aus den ätherschen Höhen auf die Erde versetzt, und zwar auf eine bestimmte Stelle der Erde, Nürnberg, wo Hans Sachs in seinem stillen Stüblein wohnt.

Von anderen neuen dänischen Werken, die „Dansk Koncert-

forening" im verlaufenem Jahr brachte, ist zu nennen ein „Sinfonisches Festspiel" von dem jungen früh — gewissermassen viel zu früh — entwickelten Komponisten *Rud Langgaard.* Er beherrscht die technische Apparat, aber gewöhnlich versagt seine formelle Fähigkeit, und die Ideen, die schnell auftauchen, verlieren sich oft in naive Selbverständlichkeiten. Wiederaufgeführte ältere Werke waren eine Sinfonie (E-Dur) von dem technisch glatten und musikalisch natürlichen Komponisten *Ludolf Nielsen*; und in „Dansk Koncertforening" wurde mehr denn sonstwo der Komponist *Victor Bendix* anlässlich seines siebzigjährigen Geburtstages gefeiert. Victor Bendix ist einer der kundigsten und produktivsten Musiker Dänemarks; etliche Sinfonien, zahlreiche Lieder und einige Kammermusikarbeiten zeugen von seiner reichen, von der deutschen Romantik inspirierten Naturell. Bendix ist zudem ein trefflicher Pianist, ein gesuchter Pädagoge und eine ausgeprägte Dirigentenbegabung; in letzter Eigenschaft wirkte er seinerzeit in „Dansk Koncertforening".

Weder „Musikforeningen" noch „Dansk Koncertforening" besitzt ein selbstständiges Orchester. Ein festes, von Staat und Kommune unterstütztes Orchester gibt es in Kopenhagen nicht. Diese ist die sehr verwundbare Achillesferse des Kopenhagener Musiklebens. Es gibt hier ein, numerisch geringes, Orchester, das im Sommer in dem gross angelegten Etablissement „Tivoli" spielt und des Winters einige populäre Sonntag-Nachmittagskonzerte veranstaltet. Dies ist das Orchester — in welchem allerdings manch ausgezeichneter Musiker sitzt — das in erweiterter Gestalt bei den Sinfoniekonzerten des Winters auftritt. Unser bestes, unser wirklich gutes Orchester, die königliche Kapelle, gibt leider nur nur wenige Konzerte im Verlaufe des Winters. Sie werden von dem Theaterkapellmeister *Georg Höeberg* geleitet, einem energischen und sicheren Dirigenten, dessen eigenlichstes Feld die Oper ist. Schuberts 7te Sinfonie, Brahms Vierte und Rimsky-Korsakows farbenreiche Antar-Sinfonie waren die sinfonischen Haupteckpfeiler des Jahres mitsamt Sibelius Tondichtung „Die Töchter des Ozeans", die zum ersten Mal gehört wurde. Solisten waren die Sängerin *Sigrid Hoffmann-Onegin,* die strahlende Violinbegabung *Adolf Busch* und unsere dänische feine und kultivierte Pianistin *Johanne Stockmarr.*

Zu diesen Musikgesellschaften schliesst sich *Cäcilia-Foreningen,* die ursprünglich lediglich alte Kirchenmusik auffürte, deren Rahmen aber in letzter Zeit etwas erweitert wurden. Dieser Verein, der von dem tüchtigen Organisten *Rung-Keller* geleitet wird, verfügt über einen grossen und vorzüglichen Chor. Hier wurden aufgeführt u. a. Mozarts „Ave verum", Buxtehudes „Abendmusik" und ein Auszug von Glucks „Iphigenia auf Tauris" worin die Partie Iphigenias mit erhabenem Stil und schönem Stimmenglanz von unserer mit Recht gepriesenen Sängerin *Birgit Engell* gesungen wurde.

Den hiergenannten Vereinen gemein ist — wie es schon aus dem oben gesagten hervorgehen dürfte — ein kultivirter Konservatismus. Eine Heimstätte für die neuere — und neueste — Musik wurde immer stärker vermisst, und ein Kreis interessierter Musikfreunde bildete dann vor einigen Jahren eine *Dansk filharmonisk Selskab* mit dem jungen in Deutschland erzogenen Komponisten *Paul v. Klenau* als Dirigent. Im Verlaufe dieser wenigen Jahren, in denen die Gesellschaft bestanden hat, sind zahlreiche Werke ungleicher Wert aufgeführt worden, aber doch verschiedenes von grossem Interesse. In diesem Jahr hat der Verein u. a. Schillings „Glockenlieder" aufgeführt (gesungen von Paul Schmedes), Florent Schmitts „La tragédie de Salomé", Debussys „Printemps", Ravels „Rhapsodie espagnol", Respighis „Fontane di Roma" und endlich drei Werke — „Pelléas und Mélisande", „Verklärte Nacht" und „Pierrot lunaire" — von Arnold Schönberg, für welchen Klenau augenscheinlich mit besonderer Liebe ins Feuer geht.

Diesen Institutionen knüpfen sich gewissermassen an die populären Konzerte „Tivolis" im Sommer und die „Palä-Konzerte" im Winter, sämtlich von *Frederik Schnedler-Petersen* geleitet. Diese Konzerte arbeiten unter bescheidenen Verhältnissen, bringen jedoch — besonders im Sommer — einen ganzen Teil Neuigkeiten; in diesem Jahr beispielsweise Sibelius neue, herrliche Sinfonie in Es-Dur, die auf dem Musikfest in Finland im verflossenen Jahr aufgeführt wurde.

Dänemark nahm mit grossem Ruhm an dieses Musikfest, in Helsingfors, teil und war mit Hauptwerken von Louis Glass (Sinfonia svastika), Carl Nielsen (Hymnus amoris), Victor Bendix (Klavierkonzert, vom Komponisten gespielt) eine

Orchesterphantasie „Avalon" von Peder Gram samt Liedern von Tofft und Schierbeck repräsentiert. Unter dan Ausübenden waren die treffliche Pianistin *Johanne Stockmaarr* und der Sänger *Anders Brems*. Übrigens erweckte bei dieser Gelegenheit das *Breuning-Bache Quartett* bedeutende Aufmerksamkeit durch sein hervorragendes Spiel.

Die Kammermusik ist überhaupt das Gebiet, wo die dänische Musik zur Zeit ihre schönsten Blumen setzt; neben dem Breuning-Bache Quartett verdient das *Agnes Adler Trio* genannt zu werden. Diese beiden Ensemblen haben im Verlaufe des Jahres Konzerte gegeben, die uns die grössten musikalischen Freuden geschenkt haben.

Endlich sind letzhin einige neue, halb private Musikgesellschaften entstanden, jede mit ihren besonderen Zielen, so „Ny Musik", die Kammermusik und Liederwerke der neusten Schulen aufführt.

So sieht, in kurzen Zügen, die Rahmen um das Kopenhagener Musikleben aus. Hirzu kommt ferner das grosse Kontingent ausländischer Künstler, die uns besucht haben. Auf diesem Gebiete aber unterscheidet sich Kopenhagen kaum wesentlich von den übrigen Hauptstätten Nordeuropas, und es wird genügen einzelne Namen zu nennen um die Ganzheit anzudeuten. Es kamen so zu uns Pianisten wie Eisenberger, Schnabel, Borwick, d'Albert, Sängerinnen wie Sigrid Hofmann-Onegin, Terese Schnabel, Frieda Hempel (in Tivoli), die finnische Signe Liljequist, Violinisten wie Vecsey, Hubermann, Busch, Spiwakowsky, die reizende Cellistin Judith Bokor, das Schörg Quartett und der Berliner Domchor. Von allen am meisten gefeiert ward der berühmteste Baryton Italiens, Battistini. Seine Sängerfahrt nach Norden hat wie eine Mission im Dienste der Gesangskunst gewirkt, wie eine Botschaft von hier vernachlässigten Schönheitsidealen.

Die dänische Oper haust im königlischn Teater, wo sie aber als Mitbewohner das Schauspiel hat. Infolgedessen ist ihre Tätigkeit beschränkt ,und ihr Aktionsradius kleiner als man es nach Kopenhagens Grösse vermuten sollte. Seit etlichen Jahren ist von einer Erweiterung des Teaters die Rede gewesen, so dass jede Kunstart ihre eigene Bühne bekäme; noch ist jedoch kein Resultat erreicht worden, wir hoffen aber, dass das neue

Jahr in dieser Beziehung Früchte tragen möchte. Die Oper verfügt über mehrere gute Künstler, ein ausgezeichnetes Orchester und einen szenischen Geschmack, der oft schöne Resultate erzielt hat. Das Repertoire umfasst den üblichen Opernliteratur, und hat seinen quantitativen Schwerpunkt in den Werken Wagners und Puccinis. Das Ereignis des Jahres war übrigens die Erstaufführung einer neuen dänischen Oper „Kaddara" von *Hakon Börresen.* Sie spielt unter den Eskimos in Grönland und behandelt die Ausfahrt eines jungen Fischers („Fangstmand") nach wilden und fremden Gegenden, wo er einen Winter hindurch von der schönen Tochter einer Zauberin festgehalten wird; alles schlieest aber mit Heimkehr und Freude des Wiedersehens unter den ersten Strahlen der Frühlingssonne. Börresen, der längst als frischer und natürlicher, und technisch sehr tüchtiger Musiker gekannt war, hatte hierzu eine Musik geschrieben, die mit festlichen Farben die pittoresken Scenenbilder wiederspiegelt. Nicht zu mindesten die Orchestration war brillant; man merkte hier den Schüler Johan Svendsens und den Bewunderer Richard Strauss'.

Wie ober gesagt steht die dänische Musik jetzt beim Jahreswechsel jedenfalls mit der Hoffnung von erweiterten Rahmen für sein Gedeihen. Das neue, das kommen mag, wird den Vorteil haben, auf alte Kultur bauen zu können.

GUNNAR HAUCH.

IV. FRANCE.

Malgré les difficultés de toute sorte qui ralentissent encore aujourd'hui l'activité intellectuelle, l'année qui vient de s'écouler n'a pas été inféconde, dans le domaine de la musicologie.

Cours, conférences données à Paris, en province ou à l'étranger, ont montré que cette branche d'études, qui avait su conquérir, avant la guerre, une importance relativement considérable, n'était pas tout à fait negligée. Admise comme matière de doctorat-ès-lettres depuis bientôt trente ans, la musicologie est enseignée par notre collègue Pirro, à la Sorbonne: M. Pirro a fait, en 1921-1922 un cours public sur *la Musique à Venise au XVII*e *siècle*, suite du cours de l'année précédente, sur *la Musique à Venise au temps d'Andrea Gabrieli.* Un second cours, cours „réservé", était consacré, l'an dernier, à l'*interprétation de la notation musicale* (*XV*e *et XVI*e *siècles*), aux *formes musicales* et à la *bibliographie.* Cette année, M. Pirro continue l'étude du même sujet. Consacrant cet enseignement qui, — il faut bien le dire, — était surtout suivi jusqu'ici par des étrangers, — le nouveau programme de la licence a admis un certificat d'histoire de la musique, avec épreuves écrites orales, au nombre des différents certificats exigés pour la licence ès-lettres.

A la Sorbonne encore, sous la présidence d'honneur de M. Gabriel Fauré et la présidence du recteur Paul Appell, s'est fondé, en 1920, un Cercle musical universitaire. La première année, du 21 décembre au 10 mai 1921, neuf conférences furent données par M.M. Gastoué, (*les Primitifs français XIV*e *et XV*e*siècles*) ; Jeanroy (*la musique des troubadours et des trouvères*) ; Borrel (*la musique vocale de la Renaissance*) ; Tiersot (*la chanson populaire française*) ; Prunières (*les origines de la musique dramatique : Lulli*) ; de La Laurencie (*les violonistes français au XVII*e *siècle*) ; A. Pirro (*les clavecinistes aux XVI*e *et XVII*e *siècles*) ; L. Laloy (*Rameau*) ; G. de Saint-Foix (*la musique symphonique au XVIII*e *siècle*).

La saison actuelle, inaugurée le 22 novembre par une conférence de M. Paul Landormy, sur *le théatre musical en france au XVIII*e *siècle : Gluck et l'opéra-comique*, comprend treize autres conférences, de MM. J. Tiersot, sur *la musique pendant la Révolution ;* Ad. Boschot, sur *Berlioz ;* Henri Büsser, sur *l'Opéra, d'Auber à Meyerbeer ;* Camille Bellaigue, sur *Gounod ;* F. Kraemer-Raine (*de Bizet à Saint-Saëns*) ; H. Lichtenberger (*l'influence de Wagner en France*) ; Charles Guignebert (*les mélodistes modernes : Duparc, Castillon, Chausson, Fauré*) ; Vincent d'Indy, sur *César Franck ;* P. Landormy, sur *Debussy ;* Roland Manuel, sur *Gabriel Fauré, Maurice Ravel, Florent Schmitt et Albert Roussel ;* A. Pirro, sur *les musiciens étrangers en France au XIX*e *siècle ;* et H. Prunières, sur *le mouvement musical contemporain.*

Toutes ces conférences sont accompagnées d'auditions, sous la direction de MM. Wladimir Golschmann et Francis Waël-Munk; l'orchestre est composé en grande partie d'étudiants.

Hors Paris, il n'y a guère qu'à l'Université, redevenue française, de Strasbourg, que l'on s'intéresse à la musicologie: M. le professeur Théodore Gérold a fait, en 1920-21 et dans le semestre d'hiver 1921-22, des cours sur: *la chanson française au XV*e *et au XVI*e *siècles ; l'Opéra italien au XVII*e *siècle ; les opéras de Mozart ; les rapports entre la musique française et la poésie contemporaine ; les formes de la musique de danse ; la chanson populaire française ; l'histoire de la notation dans la musique occidentale.* En outre, à la Faculté de théologie protestante. M. Gérold a traité, l'an dernier, des *mélodies protestantes du XVIII*e *siècle,* et, cet hiver, des *mélodies des chorals luthériens et des psaumes réformés au XVI*e *siècle.*

A l'étranger, en une série de conférences organisée par l'Institut français en Espagne, M. H. Prunières a fait six conférences (6-19 avril) sur: *la musique dans la vie de société au XVII*e *siècle ; les origines de l'opéra français ; Lully ; de Lully à Rameau ; l'opéra-comique au XVIII*e *siècle ; la mise en scène dans l'opéra au XVII*e *siècle.* Les cinq premières conférences eurent lieu avec le concours de Mlle Bonnard, cantatrice, la dernière, avec projections.

M. Prunières répéta plusieurs de ces conférences en Portugal, à l'Institut français de Lisbonne et à l'Université de Coïmbra. En Hollande, il a parlé de *Lully,* de *la musique dans la vie de*

société au XVIIe siècle, et surtout, de *l'Ecole contemporaine française*. A Bruxelles, à l'Institut des Hautes-Études, il a étudié *les Origines du style monodique en France*, avec auditions de monodies de Thibault de Courville et de ses contemporains et collaborateurs de l'Académie de Charles IX.

A l'École nationale de musique d'Orléans, à laquelle la direction de M. Mariotte donne une vie nouvelle, MM. Vincent d'Indy, Landormy, Prod'homme font également des conférences avec auditions sur la musique à différentes époques. A Rouen, au mois de mars, ce dernier traite de *la flûte aux XVIIe et XVIIIe siècles*, avec audition d'œuvres de Blavet, Couperin, Naudot, par M. Louis Fleury. Celui-ci, avec la Société moderne d'instruments à vent et la Société des concerts d'autrefois, donne à Wiesbaden (juillet), deux séances dans lesquelles figurent des œuvres anciennes françaises ou allemandes. De même, la Société des instruments anciens, de M. Henri Casadesus, fait entendre des compositions de Lully. Mouret et autres vieux maîtres français ou italiens

* * *

Un Congrès international d'histoire de l'art s'est tenu à Paris, au mois de septembre dernier: la quatrième section de ce Congrès avait pour objet la musique; présidé par le Dr. Nef, de Bâle, ses vice-présidents étaient MM. Pirro, Gastoué, Prunières, Burlingham Hill, Viana da Motta, Boghen, Scheurleer. Les communications eurent lieu à la Sorbonne; celles de M. Prunières sur *Lorenzani*, de Mme Wanda Landowska sur *Bach et les clavicinistes français*, et de M. Louis Fleury sur *le flûtiste Christophe Naudot*, furent particulièrement appréciées. Pour la clôture, un concert fut donné dans la galerie des glaces du palais de Versailles (3 octobre).

Deux mois auparavant (du 27 au 31 juillet), s'était tenu, à Strasbourg, un congrès de Musique sacrée, dont le compte-rendu a été donné dans la *Caecilia* (juin-septembre).

* * *

La littérature musicale offre, pour l'année écoulée, un certain nombre de titres nouveaux. A la librairie Delagrave, se poursuit la publication, commencée il y a près de vingt ans, par feu Albert Lavignac, de *l'Encyclopédie de la Musique et Dictionnaire du Conservatoire*, continuée aujourd'hui par M. Lionel de La Laurencie.

Le quatrième volume de cette vaste synthèse des sciences musicales est consacré en grande partie, par MM. Mitjana et Henri Colet, à la musique espagnole, et se termine par un chapitre sur le Portugal, par M. Michel'angelo Lambertini.

Le même éditeur publie, de M. G. Bonnet, *Philidor et l'évolution musicale française au XVIIIe siècle*, et le premier volume de l'important ouvrage de M. le La Laurencie, *l'Ecole de violon, de Lully à Viotti* (ce premier volume s'arrête à Mondonville).

Chez Alcan, M. René Brancour, conservateur du musée instrumental du Conservatoire, publie une *Histoire des instruments de musique ;* MM. Lucien Bourgeois et Alexandre Denéréaz, *la Musique et la vie intérieure ;* M. Jean d'Udine, *Qu'est-ce- que la danse?* (ces trois volumes sont illustrés de nombreuses planches); et M. de La Laurencie, dans la collection des „Maîtres de la musique", *les Créateurs de l'Opéra français* (des origines à Lully).

Chez Rouart, Mme J. Arger étudie, dans *les agréments et le rythme*, un problème de musique ancienne souvent discuté; et le regretté Gaston Carraud, *la vie, l'œuvre et la mort d'Albéric Maagnard.*

L'éditeur Dorbon réimprime quelques articles et feuilletons de Cl. Debussy, sous le titre: *Monsieur Croche anti-dilettante.*

Mme Landowska donne, chez Sénart, la quatrième édition de *Musique ancienne.*

Dans *Nietzsche, sa vie et sa pensée* (tome II), M. Ch. Andler rappelle l'amitié du philosphe pour Wagner et retrace, jusqu'à la rupture qui survint en 1876, „un des grands romans d'amour platonique du XIXe siècle, un roman silencieux et douloureux, qui resta inconnu presque jusqu'à nos jours." (Bossard, éditeur).

M. Camille Bellaigue, dans *Souvenirs de musique et de musiciens* (Nouvelle librairie nationale), livre au public, dans une élégante plaquette, quelques souvenirs de sa vie d'artiste et de critique.

M. René Pinchart du Page donne, chez Fischbacher, la biographie d'*Une musicienne versaillaise : Augusta Holmes.*

Mlle P. Long des Clavières étudie *la Jeunesse de Grétry et ses débuts à Paris*, sujet de sa thèse soutenue l'année dernière, à Genève (cet ouvrage a été publié à Besançon).

De M. Th. Gérold, deux thèses également: la première sur *l'art du chant en France au XVIIe siècle ;* la seconde sur *le manuscrit de Bayeux* (chansons françaises du XVe siècle).

A Luxembourg (imprimerie Belfort), M. Tresch publie *l'Evolution de la chanson savante et populaire française.*

A Blois, M. Jules Brosset publie la biographie de *J. B. Isouard facteur de grandes orgues au XVIII*e *siècle* (*1762-1800*) (chez l'auteur).

Dans une brochure parue chez Champion, M. Aug. Rondel donne *Quelques renseignements sur la construction de l'Opéra de Marseille* (inauguré le 13 octobre 1787).

M. Amédée Gastoué consacre une brochure (publiée par la Schola) à un sujet peu connu encore: *l'orgue en France, de l'antiquité au début de la période classique.*

* * *

La *Revue musicale,* fondée à la fin de 1920 par M. H. Prunières, est venue offrir aux musicographes et aux musicologues une hospitalité qui leur est trop rarement dispensée par les périodiques littéraires. Tout en s'occupant du mouvement contemporain, qu'elle suit dans tous les pays, cette revue fait une large place aux travaux historiques. Nous citerons parmi les plus dévéloppés ceux de M. Pirro sur *Couperin* (dans les numéros 1 et 4); de M. Maurice Barrès, sur *Stendhal et la musique ;* de M. J.-G. Prod'homme sur *Les débuts de Beethoven à Paris ;* de M. Radiciotti sur *Un opéra fantastique de Rossini* (*Armide*) *;* de Mlle M. L. Pereyra sur *„La Tempête" d'après Shakespeare et la musique de Pelham Humphrey ;* de M. Marc Pincherle, sur *La condition des violonistes au XVIII*e *siècle ;* de M. H. Prunières sur *Une chanson de Molière ;* de M. G. Servières sur *Le Théatre-lyrique à Paris, de 1870 à 1920 ;* de M. van den Borren, sur *La musique de clavier au XVII*e *siècle ;* des *Notes sur la mise en scène au XVII*e *siècle,* par M. A. M. D. Tessier (d'après la mémoire de Laurent Mahelot et Michel Laurent, décorateurs à l'hôtel de Bourgogne et à la cour de France); *Une sonate inconnue de Mozart,* par M. de Saint-Foix: cette sonate à quatre mains, qui fut peut-être le premier duo des jeunes enfants de Léopold Mozart, est en *ut majeur;* elle fut publiée à Paris, vers 1790, par l'éditeur De Roullède. Aucun catalogue ne l'avait encore signalée.

Dans *Les premiers balbutiements de la musique française,* M. Amédée Gastoué cite les plus anciens documents découverts par lui, de la chanson française (XIe sicèle), d'apres des manuscrits

encore incomplètement étudiés. M. Maurice Boucher consacre quelques pages au *Faust* de Berlioz, et M. V. du Bled parle agréablement du *Salon de Rossini*. M. A. Cœuroy écrit *Sur la sensibilité et l'intelligence beethovéniennes*, et sur l'*Harmonie romantique* d'après un ouvrage allemand récent, *Romantische Harmonie und ihre Krise in Wagner's „Tristan"*, de Ernst Kurth, maître de conférences d'histoire de la musique „l'Université de Berne." M. André Suarez expose des *Vues sur Beethoven ;* M. H. Prunières étudie les rapports de *La Fontaine et de Lully*, et réimprime des chroniques de Stendhal sur *l'Opéra italien de Paris, en 1826*, retouvées dans le *Journal de Paris*, sous le titre: *Notes d'un dilettante*. Le dernier numéro publie de M. Alberto Cametto, *Arcangelo Corelli à Saint-Louis-des-Français à Rome ;* de M. A. Cœuroy, *Flaubert musicien*, et de M. Maurice Boucher, *L'esthétique de César Franck*. Parmi les „documents" publiés, citons: *l'acte de décès de Sammartini* (mort à Milan le 15 janvier 1775, à l'âge de soixante-quatorze ans), par M. G. de Saint-Foix; *Les instruments de musique du temps de Beethoven*, par M. J.-G. Prod'homme; une *Lettre inédite de Gounod*, concernant Edouard Lalo (17 octobre 1872), commentée par M. G. Servières.

Le numéro de mars 1921 du Bulletin de la Société de musicologie est consacré en partie à la famille de Rameau. M. Prod'homme y publie un procès-verbal de „prise de possession de l'Opéra de Thuret et Royer à la place de Rebel et Francœur" (13 décembre 1753) dans lequel figure pour ses „excentricités" le célèbre neveu Jean-François. M. de La Laurencie esquisse la biographie d'un „second neveu de Rameau", prénommé Lazare, qui fut organiste à Dijon; et M. J. Tiersot rappelle le souvenir du frère même de Rameau, Claude, père des deux précédents; homme d'humeur joviale, indépendant et frondeur, dont le Conservatoire de Paris possède un ouvrage intitulé: „*le Buveur devenu amoureux*, cantatille par M. Rameau, vigneron à Dijon, dédié à M. Rameau, opérateur à Paris". Dans le même numéro, M. Ch. Bouvet étudie les *parties musicales du „Vitruve" d'Auguste Choisy* (1909—1910).

Dans le fascicule de juillet, M. de Saint-Foix étudie *Mozart disciple de Bach et de Hændel* (à partir de 1782); M. Bouvet publie une *lettre inédite de Mozart* (avec facsimile) adressée à l'éditeur parisien Sieber. M. de La Laurencie donne communication *d'Une convention commerciale entre Lully, Quinault et Ballard*, de 1680,

relative à l'édition par ce dernier du ballet du *Triomphe de l'Amour*, et M. Léon Vallas, de Lyon, apporte quelques documents nouveaux sur *Une famille de violonistes lyonnais, les Leclair* (Antonin et ses enfants: Jean-Marie, qui fut l'illustre violoniste français; Jeanne, Jean-Marie II, François, Pierre et Jean-Benoit).

Dans le dernier numéro paru (décembre 1921), M. Gastoué publie de *Nouvelles conclusions sur le diapason et la transposition dans la musique antique* (suivies d'observations de M. Th. Reinach); M. Ch. van den Borren, une *Note sur Bernardo Pasquini et ses œuvres*; M. Tiersot des *Autographes de Gossec*, de 1789 à 1793; et M. de Curzon, des pièces d'archives relatives à *L'Opéra en 1843* (sous la direction de Léon Pillet).

Le Monde musical a donné, en juin, une importante étude historique et critique sur *les Troyens* de Berlioz, par M. G. Allix; et un historique du *Grand orgue de l'église Saint-Louis des Invalides*, par M. Raugel; en août, une importante étude de M. Borris de Markévitch sur *Rimsky-Korsakoff* (*1844-1899*).

Dans le *Courrier musical*, M. Antoine Banès, conservateur des archives, bibliothèque et musée de l'Opéra de Paris, a publié un article intitulé: *A travers les archives de l'Opéra.*

Dans *Le Ménestrel* (septembre 1921), M. Henri Maréchal a donné des *Lettres et souvenirs* (1876).

La *Tribune de Saint-Gervais* a publié, sous la signature de M. Raugel un compte-rendu du Congrès de musique sacrée de Strasbourg (numéros de juillet-octobre), et de M. A. Gastoué, une étude sur *Josquin des Prés*. La même revue a publié (en avril) *le rythme des mélodies grégoriennes*, de M. J. de Valois.

A New-York, *the Musical Quarterly* a traduit les études et documents suivants, de musicographes français:

*L'Amérique dans la musique française des XVII*e *et XVIII*e *siècles* par M. de La Laurencie; des *Lettres inédites de Verdi à Camille du Locle* (*1866-1876*) *; Napoléon et la musique*, par M. Prod'homme; *Stendhal et Rossini*, par M. H. Prunières; *Les musiciens russes peints par eux-mêmes*, par M. J. Tiersot.

* * *

La bibliothèque de l'Institut de France, grâce à la libéralité de M. B. Zaharoff, a été mise en possession de huit autographes de

Mozart, qui étaient conservés par un collectionneur anglais. Cinq de ces morceaux sont des *marches*, comme Mozart en plaçait au début et parfois aussi à la fin de ses sérénades et *divertimenti*. Aucun d'eux n'est inédit. Appartenant aux années 1775-1776, ils correspondent aux numéros 101, 188, 214-215, 237, 239, 248 et 249 du catalogue de Köchel. Après avoir été en la possession de Gustave André à New-York, ces manuscrits, de petit format, ont fait partie d'une collection anglaise, qui a été vendue à Rome en 1920.

* * *

Au théatre, l'Opéra-comique, qui nous a rendu les principales partitions de Mozart, a remis en scène l'*Orphée* de Gluck en reproduisant, — à peu près, — la version originale de 1762 combinée avec la version parisienne de 1774, et en faisant chanter, comme à l'origine le rôle d'Orphée par un ténor, et non par un contralto, tradition adoptée depuis la reprise du Théatre-lyrique de Carvalho, en 1862. On sait que ce fut Berlioz qui arrange alors, pour Mme Viardot, la partition de Gluck.

De Berlioz lui-même, l'Opéra a repris *les Troyens*, qui n'avaient jusqu'ici été joués que fragmentairement, à Paris, au théatre de Carvalho, en 1863 et sur la même scène (devenue théatre Sarah-Bernhardt), en 1892, pour la seconde partie (*les Troyens à Carthage*), et pour la première partie (*la Prise de Troie*), à l'Opéra même, en 1899. Cette fois, les deux parties, allégées par de nombreuses et adroites coupures, ont pu être exécutées dans la même soirée. Il a remis en scène *l'Enlèvement au Sérail* de Mozart.

* * *

Il nous reste, pour terminer cette revue de l'année 1921, à rappeler le souvenir des disparus.

Le 8 août, est mort, à Paris, Arthur Pougin. François-Auguste-Arthur Paroisse, dit Pougin, qui écrivit aussi sous le pseudonyme de Paul Dax, était né à Châteauroux, le 6 août 1834. Reçu au Conservatoire de Paris, il avait étudié le violon avec Alard et l'harmonie avec Reber. Puis, tout en exerçant le métier, peu lucratif alors, de musicien (il fut chef d'orchestre du théatre Beaumarchais en 1855, premier violon des concerts Musard, second chef d'orchestre des Folies nouvelles de 1856 à 1859, violon à l'Opéra-

comique de 1860 à 1863), il commença à écrire dans les journaux de musique. Dès 1855, on le trouve parmi les collaborateurs de la *France musicale* des frères Escudier, et ces dernières années pendant la guerre, il donnait à la *Rivista musicale italiana* une série d'études sur les anciens violonistes, dont la parution en volume était annoncée récemment par l'éditeur Fischbacher.

Pendant ces soixante-cinq années, Arthur Pougin ne cessa d'écrire, tour à tour critique et historien, soit dans la presse quotidienne (*le Soir, la Tribune, l'Evénement, le Journal officiel*, etc.), soit dans les journaux de musique: *France musicale, Revue et Gazette musicale, Art musical* (fondé et dirigé par lui-même), *Revue de la musique* (dirigée également par lui, en 1876—1877), *Chronique musicale, Ménestrel* surtout.

A une époque où l'érudition musicale était peu cultivée en France, Pougin publia en brochures un certain nombre d'études qu'il avait d'abord données dans les journaux spéciaux; il fut le premier sans doute à écrire des biographes un peu poussées de *Campra* (1861), *Grasnick* (1862), *Dezèdes* (1862), *Floquet* (1863), *Martini, Devienne* (1864), qu'il réunit en un volume publié plus tard sous le titre: *Musiciens français du XVIII*e *siècle.* Il écrivit ensuite une biographie de *Meyerbeer* (1864); *Halévy écrivain* (1865) *W. Wallace* (1866); un *Almanach de la musique* (trois années, 1866—1868); *De la situation des compositeurs de musique* (1867); *Léon Kreutzer* (1868), *Bellini* (1868), *Grisar* (1870), *Rossini* (1871), *Auber* (1872); *Méhul* (1873); *Viotti* (id.); *Boieldieu* (1875); *Figures d'opéra-comique* (id.); *Rameau* (1876); *La question de la liberté des théatres* (1879); *Les vrais créateurs de l'Opéra français : Perrin et Cambert* (1880); *Verdi* (1881); *Adolphe Adam : l'Opéra-comique pendant la Révolution* (1891); *Acteurs et Actrices d'autrefois ; Essai sur la musique en Russie* (1896); *Pierre de Jélyotte* (1903), *Marie Malibran ; Massenet* (1913) etc., etc.

Arthur Pougin compléta de deux volumes (en collaboration notamment avec l'érudit Thoinan) la *Biographie universelle des Musiciens* de Fétis (Paris, Didot, 1880); réédita et compléta le *Dictionnaire des Opéras* de Félix Clément (Larousse, s. d.). Lui-même publia, chez Didot, un *Dictionnaire du théatre,* illustré, qui contient quantité de faits, d'anecdotes, de textes intéressants et curieux, malgré bien des lacunes (1882).

Comme critique, Arthur Pougin peut se ranger parmi les réac-

tionnaires les plus invétérés; toute tentative moderne se heurtait chez lui à une mauvaise humeur, à une incompréhension quasi-absolues. Il était depuis longtemps parmi nous comme un survivant d'un autre âge, et qui, pour ainsi dire, n'aurait jamais été d'aucun âge; impitoyablement hostile à toute beauté s'évadant des sentiers battus de la routine. anti-berliozien, anti-wagnérien impénitent, il ne combattit pas avec moins de vigueur Massenet à ses débuts, — et, il faut le supposer, avec une conviction aussi sincère, car, sur ce dernier, il changea complètement d'avis plus tard, lorsque *le Ménestrel* devint l'éditeur du maître de *Manon !*— A plus forte raison, le modernisme de Debussy et de ses contemporains fut-il jugé par lui comme subversif de l'art musical.

Comme historien, Pougin appartenait, sinon à l'école des historiens romanciers, du moins à celle des écrivains qui se contentent d'un documentation imprimée, purement livresque. Bien que certains de ses derniers ouvrages fissent plus de place aux documents d'archives que les précédents, on sent qu'il n'usait qu'avec répugnance des méthodes de l'érudition historique, ou plutôt qu'il les ignorait. Son *Histoire de l'Opéra-comique pendant la révolution*, de 1799 à 1800, écrite sur les documents du temps, fait à peine exception à ce procédé archaïque: il indique tout au plus le fonds où il a puisé ses renseignements; presque nulle part on ne trouve une référence indiquée. On se rendra compte des lacunes de cette méthode périmée en comparant, par exemple, *les véritables créateurs de l'Opéra français* de Pougin avec les *Origines de l'Opéra français*, de Nuitter et Thoinan, ouvrage d'un érudition si sûre et si méticuleuse au point de vue biographique, et d'un parfaite probité d'historien.

Néanmoins, il ne faudrait pas demander à ce fécond polygraphe plus qu'il ne pouvait donner. Pougin a rendu au moins le service d'avoir, après Fétis, attiré, l'un des premiers en France, l'attention d'une partie du grand public sur une région encore trop dédaignée de l'histoire, celle de l'art musical et des musiciens.

Contemporain d'Arthur Pougin, Camille Saint-Saëns, né à Paris le 8 octobre 1835, mort à Alger le 16 décembre dernier, appartient non seulement à la musique, mais encore à la musicologie et à la critique musicale. Nous n'avons pas à parler ici du compositeur, — dont l'œuvre ne s'étend pas sur moins de quatre-vingts

années! — mais seulement de l'écrivain musical. Camille Saint-Saëns, esprit curieux et grand voyageur, avait fait d'intéressantes observations musicales dans les pays qu'il avait parcourus, et sa partition de *Samson et Dalila*, entre autres, exhale en mainte page un parfum oriental des plus authentiques.

Nous avons signalé, l'an dernier, son mémoire sur les *Lyres et cithares antiques*, réimprimé dans le bulletin de la Société de musicologie de Paris. Cette étude avait été communiquée naguère à l'Institut, de même qu'une *Note sur les décors de théatre dans l'antiquité romaine.*

Comme critique musical, il avait collaboré à *l'Evénement*, au *Voltaire*, à *l'Estafette*, à *la Nouvelle Revue*, à *la Revue de Paris.* Tout dernière encore, il donnait au *Ménestrel* un article sur Berlioz; et il publia ses souvenirs, ainsi qu'une série d'articles intitulée *Germanophilie*, dans *l'Echo de Paris* (pendant la guerre). En outre, il saisissait toutes les occasions qui lui étaient offertes d'adresser aux journaux, musicaux ou autres, des lettres sur les sujets les plus divers.

Un certain nombre des études et articles musicaux de Saint-Saëns ont été recueillis parlui même, dans *Harmonie et mélodie*, dans *Charles Gounod et le* Don Juan *de Mozart*, dans *Portraits et souvenirs*, dans *l'Ecole buissonnière.* En 1917, il réunit en brochure ses articles de *l'Echo de Paris* (*Germanophilie*), dirigés en grande partie contre Wagner; et, il y a deux, ans, il publia une brochure sur (c'est-à-dire contre) les idées de M. Vincent d'Indy et son *Traité de composition.*

On trouvera le catalogue détaillé de l'œuvre littéraire de Saint-Saëns, comme de son œuvre musical, dans *Musiciens d'aujourd'hui* de O. Séré, dont une réédition vient de paraître au *Mercure de France.*

J. G. Prod'homme.

V. HOLLANDE.

Si nous voulons donner un aperçu de ce qui se passe dans la vie musicale de notre pays, il va sans dire que nous commençons par l'orchestre si connu du „Concertgebouw".

Sous la direction de l'ingénieux chef d'orchestre Willem Mengelberg, des séries de concerts sont données, qui non seulement excellent dans les plus minitieux détails, mais qui répondent en tout aux exigences contemporains, c'est a dire que non seulement ils font entendre les grands maîtres dans leurs oeuvres choisies, mais qu'ils s'appliquent avec le même dévouement aux oeuvres nouvelles (comme à celles de Debussy, de Ravel, de Schönberg etc.).

Ce sont deux séries de concerts que je veux mentionner en particulier, celle de 1920 „Un cycle historique" de 27 concerts, dans lesquelles pour ainsi dire une histoire du développement de la musique défilait devant nous.

Et celle à l'occasion de l'anniversaire des 25 années de la direction de Willem Mengelberg. On avait choisi pour cela l'exécution de toutes les oeuvres de Gustav Mahler en 9 concerts. Le succes de ce „Mahler-feest", est assez connu à l'étranger pour y passer maintenant en silence.

Des solistes célèbres se firent entendre dans la plupart des concerts d'abonnés. Quelquesuns furent dirigés par des chefs d'orchestre de l'étranger.

La „Madrigaal-vereeniging", constitué seulement de cinq cantatrices et de quatre chanteurs, sous la direction de Sem Dresden, n'existe encore que peu de temps, mais elle a gagné bientôt une grande renommée, puisque le directeur possède des quntôt une raordinaires en matière de cet art et que les cantatrices et les chanteurs ont des voix excellentes. Pendant ces deux années on a donné des exécutions en oeuvres anciennes de: du Caurroy (Deliette, mignone etc.), Costeley (Las je n'iray plus), le Jeune (La sortie des gendarmes), Jannequin (La ba-

taille de Marignan), Monteverdi (A un giro sol), Cypr. de Rore (Vergine pura); en oeuvres de compositeurs modernes de: R. Bonheur, S. Dresden, Debussy, le Flem, P. Grainger, d'Indy, J. Pillois et Ravel.

Toutes ces oeuvres exécutées formaient des prémières; les oeuvres en récapitulation etaient de: Gastoldi, Jannequin, Lassus, Lemlin, Monteverde, Josq. des Prés, Tollius, Vecchi, Diepenbrock, le Flem, Mozart, Ravel, Debussy, Verdi et Wagenaar. En outre ce choeur, accompagné de son directeur, se fit entendre à Paris, où l'on appréciait fortement les exécutions du choeur.

Le professeur Dr. Wirth donna trois concerts, formant un aperçu de l'ancienne art musicale néerlandaise, depuis le commencement du moyen-âge jusqu'à la fin du 16ième siècle. Des chants solo et en choeur furent exécutés, tandis que les instruments suivants les accompagnèrent: giteerne, mandora, salterie, hakberd, stroovedel, handorgeltje, diskant-viola, tenor-knie-viola, harp, orgel, alt-pommer, diskant-schalmei, luit, klavikord, trompet-marijn, busine, sackebossen, rebebe, etc.

On exécuta hors de chansons populaires très anciennes des oeuvres de: Dufay, Brumel, Joskin Despres, Jannequin, Willaert, Jacob Buus, Orl. Lassus, Tielman Susato etc.

La société „J. S. Bach" à Arnhem donna dans l'été de 1920 une représentation de „De triomfeerende min" (1678), poème de Diderik Buysero, musique de C. Hacquart (Hakkart), espèce d'opéra et probablement le plus ancien ouvrage néerlandais à ce regard. Monsieur P. A. v. Westrheene eut la direction et c'est lui qui rendait la musique exécutable.

Le „Maatschappij tot bevordering der toonkunst" continuait de faire donner, par ses sections dans les differentes grandes villes, des exécutions très soignées et de propager l'enseignement musical par ses écoles de musique et son conservatoire.

Le „Nationale opera" donne des exécutions admirablement soignées, mais les représentations des ouvrages de compositeurs nationaux offrent toujours de grandes difficultés. Notre pays est petit et puis, nos compositeurs ont a rivaliser avec un répertoire d'opéra universellement apprécié.

Le périodique „De vereenigde tijdschriften Caecilia en Het muziekcollege" reste à son niveau respectable. Voici les principaux articles qui y ont été publiés:

Versieringen door M. A. Brandts Buys Jr.

J. L. P. L. Freubel door J. H. Garms Jr. (rapport de l'autobiographie de Freubel, d'après le manuscrit original).

Vlaamsche muziek door Jos de Klerk.

Het Javaansch schimmenspel door C. v. d. Wall.

De octaaf-centimeter van Dr. Karl Laker door J. H. Garms Jr.

De Triomfeerende min door P. A. van Westhreene.

De kortste weg naar den woord-toon door Cornelie van Zanten.

Het maatprobleem van het Wilhelmus door J. H. Garms Jr.

Iets karakteriseerends uit Beethoven's brieven door Wilhelmine van Westhreene.

Een herziening der muzikale termen door C. van Wessem (paru plus tard en forme de livre).

Libretto-studies door M. C. v. d. Rovaart.

Klokkenspel door P A. van Westhreene.

Het dertienlijnig stelsel door J. H. Garms Jr.

Palestrina's Missa Papae Marcelli door A. H. Amory.

The beggar's opera door G. v. Vladeracken.

Hans Sommer door Hugo Nolthenius.

De muziek in het oude Hellas door Jaap Kunst.

Het zeemanslied door J. H. Garms Jr.

Le 16 Dec. 1920 toute une livraison fut consacré à Beethoven.

Ensuite le rédacteur P. A. v. Westhreene donna en chaque numéro une biographie de musiciens nationaux et étrangers, intitulées, „Belangrijke data".

A ces biographies, qui se lisent fort bien, on pourrait donner le nom de „profils des musiciens"; elles donnent une idée excellente de l'activité principale des personnes en question.

En Avril 1919 le premier numéro de „Mudato" apparut, périodique du „Vereeniging tot bestudeering van de muziek, de danskunst en tooneelkunst van Oost- en West-Indië."

Trois livraisons seulement parurent depuis, mais celles-ci sont des plus intéressantes, parce-que des indigènes très capables de nos colonies donnent leurs opinions, et non moins intéressante est l'exécution brillante des riches illustrations et des exemples notés.

De l'index nous citons:

Wajang-stijl door Mr. J. G. Huyser.

Wayang-beeldkunst als grondslag eener Javaansche schilderschool door R. M. Noto Soeroto.

Van de Javaansche muziek en hare verhouding tot andere Aziatische en tot Europeesche muziek door R. M. A. Soorjo Poetro.

Muziekschrift voor Java's toonkunst door R. M. A. Soorjo Poetro.

Beschrijving van Gamĕlan-instrumenten door R. M. Soerjo Winoto.

Javaansch tooneel door R. M. A. Soorjo Poetro.

Les périodiques plus petits comme: „Het orgel", „St. Gregoriusblad", „Maandblad van het Muziekpaedagogisch verbond" servent plutôt à éclaircir des cercles en question.

Deux nouveaux périodiques ont paru dans le dernier temps: „De kunst" (sous la rédaction de Henri Viotta) et „Zingende stemmen" (sous la rédaction de J. P. J. Wierts).

Mentions encore un article richement documenté de J. W. Enschedé dans „Oud-Holland", intitulé: „De bezoeken van den abt Vogler aan ons land."

La société „Het Nederlandsch lied" a publié plusieurs fascicules contenant des chansons populaires, avec accompagnement de piano, p. e. „Zeevaartliederen", „Soldatenliederen", „Landelijke liederen", „Verhalende liederen" etc.

Les livres parus pendant cette époque sont:

Wouter Hutschenruyter, De geschiedenis der toonkunst.

Mathijs Vermeulen ,De twee muzieken.

J. Worp, Algemeene muziekleer (9me éd. revue par S. van Milligen).

Arnold Drilsma, Vioolschool, bekroond door het Muz. Paed. verbond.

Dr. Joh. Wagenaar, Dagelijksche oefeningen op het gebied van algemeene muzikale ontwikkeling.

Jan Rijken, De etudes van Stephen Heller.

Dr. Jac. van Ginneken—Gelaat, gebaar en klankexpressie.

G. C. Bunk, Gelijkzwevende temperatuur.

Nous perdîmes par la mort:

Johan Sikemeier, Alphons Diepenbrock, Jan Rijken, George Beyerle, C. J. Cleuver, J. W. Corver et Joh. Löser.

J. H. Garms Jr.

VI. NORVÈGE.

Avant que je trace à grands traits les caractéristiques de la vie musicale en Norvège pendant le dernier semestre de l'année écoulée, qu'il me soit permis, Monsieur le Président, de donner un court aperçu de littérature historique de la musique chez nous. Riche, il n'y est pas, mais il y a pourtant certains travaux qu'il convient de noter.

Le Docteur en philosophie, Georg Reiss, commença en 1908 une étude très serrée sur notre musique du moyen âge avec sa brochure intitulée: „Manuscrits musicaux du moyen âge tirés des archives royales.", qui fut suivie en 1910 de „2 Sequences en l'honneur de St. Olav", en 1913 „Deux Chants norrains en latin avec musique". Mais son chef d'oeuvre fut „La musique du culte de St. Olav dans le moyen âge et dans le nord de la Norvège" (1912), qui lui valut le titre de docteur de l'université de notre pays. Mais en 1914 la mort l'arracha malheureusement à son oeuvre.

Le compositeur Catharinus Elling s'est surtout occupé de la musique populaire. C'est un éminent collectionneur de documents qui a surtout traité dans d'intéressants ouvrages de la partie théorique de notre musique populaire. Ses chefs d'oeuvre sont „Nos mélodies populaires" („Vore folkemelodier") (1909), „Nos ballades historiques" („Vore kjæmpeviser") 1914, „Nos danses paysannes" („Vore slaatter") 1915).

Le soussigné a lui-même produit les études suivantes: „La musique populaire dans la vallée de „Gudbrand" („Folkemusik i Gudbrandsdalen") (1918), qui traite de la tradition musicale dans une de nos plus grandes vallées, ainsi que „La musique populaire norvégienne, particulièrement la musique de l'Est du pays" „Norsk folkemusik, særlig östlandsmusikken", 1921. Dans cette dernière étude l'auteur soutient entre autres choses (d'accord en cela avec le Docteur Reiss) que notre musique populaire a été fortement influencée par la vieille musique d'église, mais M. Elling conteste ce rapport.

Thorleiv Hannaas nous présente, dans son ouvrage intitulé „Le violon de Harding", une étude particulièrement detaillée sur le vieil instrument de musique norvégien: le violon de Hardanger. Il affirme que ce curieux violon (au fond et à la partie supérieure fortement bombé et muni de sous-cordes) est un perfectionnement du vieux violon norvégien („fele") qu'on jouait primitivement à l'aide d'un plectre. Il fut modifié depuis le 12e siècle jusqu'à nos jours, mais il était et il reste le violon des paysans. Des noms des vieilles danses, des tableaux du 13e siècle et des mentions dans nos „saga"s, l'auteur en tire l'important renseignement que dans les temps anciens on dansa aux sons d'un instrument de musique et il croit que les danses qu'on entend de nos jours dans nos campagnes, dans leurs principaux dérivent du moyen âge. Cette étude court mais sagace enrichit nos connaissances de la vieille culture norvégienne.

Le dramaturge-musicien bien connu, Gerhard Schjelderup, a écrit une biographie bien vivante de Edvard Grieg avec de brillantes analyses de ses oeuvres (1903) (en 1908 paraît une edition quelque peu modifiée en collaboration avec Niemann), ainsi qu'une biographie de Wagner (1908). Avec ma collaboration il écrivit „Histoire de la musique norvégienne", dont le deuxième et dernier volume achevé pour Noel 1921. Plusieurs de nos meilleurs auteurs musicaux ont aussi donné leurs contributions: V. H. Siewers, E. Eggen, R. Mjöen, J. Arbo, D. Monrad-Johansen et U. Mörk parmi beaucoup d'autres. L'étude a été pour-suivie jusqu'à nos jours. L'ouvrage se compose de deux volumes contenant respectivement 228 et 288 pages, un grand nombre d'illustrations (environ 600) cherche à attirer l'attention du lecteur ordinaire, car c'est lui plus que les professionnels, que l'on a voulu atteindre.

Les travaux spécialisés les plus méritants sont ceux de Marie Moestue „(Histoire de l'art du Chant", 1917), de Wilhelm Kloed („Du Chant et de l'Art du Chant", 1921) et de Anna Lindhjem („Des orgues de Norvège et de ses organistes jusqu'en 1914", qui contient une foule de précieux renseignements.

„La Société philharmonique" est, comme on l'a déjà dit auparavant, la plus célèbre de nos sociétés de concerts. L'orchestre, qui est des plus excellents, a aussi donné dans le dernier semestre de 1921 trois à quatre concerts par semaine. La direction est passée en été dernier aux mains du chef d'orchestre hambourgeois

bien connu, José Eibenschütz. L'excellent Georg Schneevoigt continue aussi comme par le passé. Parmi les chefs d'oeuvre d'orchestre norvégiens outre les compositions de Grieg, J. Svendsen, Selmer et Sinding on joua „Dans l'Abbaye de Westminster" et „Concert en ré mineur" de Haarklou, la poésie symphonique intitulée „Brand" de G. Schjelderup, composée d'après les caractères principaux du drame de Henrik Ibsen, la „Suite exotique" d'Alf Hurum et la „Fantasie symphonique" de H. Sæverud.

Des oeuvres etrangères furent aussi exécutées, parmi lesquelles on peut citer: „Verklärte Nacht" de Schönberg, „Hymnus an die aufgehende Sonne" de Richard Mandl, „Sinfonietta" de Korngold, le „Saul und David" et „Cyrano de Bergerac" de Wagenaer, „Phantasie pour piano et orchestre" de Debussy, enfin d'autres oeuvres comme celles de Glazounow, Ravel, Chausson, Sinigaglia, ainsi que les classiques ont été abondamment représentées.

Les chefs d'orchestre étrangers qui ont été nos invités pendant la dernière saison sont Armas Järnefelt et Siegfried Wagner. Ce dernier exécuta particulièrement, en outre des oeuvres de son père, quelques-unes de ses productions propres.

Comme malheureusement nous manquons de salles de concert, les concerts se tinrent cette année dans les deux salles qui conviennent à cet effet, dans „La vieille Loge" et dans la nouvelle Aula de l'université, qui est connue même dans les pays étrangers par les superbes tableaux du peintre Edv. Munch.

L'Opéra Comique termina ses activités avec un bon nombre de représentations au mois d'août: „La Juive" d'Halevy, „Die verkaufte Braut" de Smetana, „Le Barbier" de Rossini, „La Flûte Magique" de Mozart, „Le Troubadour" et „La Traviata" de Verdi. La petite scène, qui a été éminemment dirigé par Alexander Varnay avec Leif Halvorsen comme Chef d'orchestre, doit être vivement regrettée.

La Société Chorale de Holter (chef: E. Alnæs) a exécuté avec beaucoup de talent le „Requiem" de Verdi.

D'autre part Christiania a reçu la célèbre société chorale de Prague, qui donna une série de concerts sous la direction du professeur Spilka, ainsi que beaucoup de solistes étrangers, comme Battistini, Onegin, Schnabel, Toscha Seidl, Max Rosen.

Il faut dire qu'en dehors de la capitale la vie musicale norvégienne n'a pas été inexistante, mais on peut la qualifier au con-

traire de brillante. On doit citer surtout Bergen avec son orchestre des meilleurs (chef: Harald Heide) et sa non moins excellente chorale (Ingolf Schjött). Le premier exécuta notamment „La Symphonie en Si majeur" de Chausson, „La Symphonie en Do mineur" de Brahms, et parmi les oeuvres norvégiennes le „Hamlet" de Borgström, „Concert en la mineur pour piano" de Halfdan Cleve, la „Norvegiana" (orchestre-suite) de Sverre Jordan, „Euripides" de Oscar Morcmann, „Au pays d'aventures" d'A. Hurum, „Le chant de la mer" de H. Heide. De plus, Chr. Thaulow exécuta la symphonie en Re majeur de Cesar Franck. La chorale donna une belle exécution de „Ein deutsches Requiem" de Brahms.

La vie musicale de Trondhjem a de belles traditions, et elle est d'autre part très respectable.

Parmi les villes de moindre importance je ne mentionnerai que Christiansund, ou l'orchestre sous la direction d'Edv. Bræin exécuta entre autres „Egmont" (ouverture) de Beethoven, un exemple qui montre par lui-même avec quel intérêt on travaille dans tout le pays.

O. M. Sandvik.

VII. POLOGNE.

Lo stato politico dell' Europa prima della guerra non permetteva alla cultura polacca di apparire davanti la società umana con tutta l'indipendenza. Tre governi usurpatori, che nel XVIII secolo hanno diviso la Polonia (e specialmente il governo prusso e russo) facevano tutto il possibile per nascondere l'emanazioni dello spirito polacco. Siamo stati dunque: Austriaci, Russi e Tedeschi, spesso non potendo spiegare all'estero l'importante differenza fra il nostro carattere nazionale e la forma politica dei nostri passaporti. S'intende, che l'ignominioso peso della nostra situazione politica e le diverse difficoltà materiali hanno dimunuito la nostra volontà di unirci al progresso della scienza universale. L'enorme maggioranza dei lavori scritti nella lingua polacca non esiste per l'estero, che non aveva ragione d'imparare la nostra bella ma molto difficile lingua.

Parlando della musicologia dobbiamo notare, che la conoscenza della storia della musica polacca nell' estero è disproporzionale alla ricchezza dei monumenti dei secoli passati e ai lavori storici. Quasi ciascuno storico straniero, volendo non omettere nel quadro della musica generale, almeno qualche tratto sulla musica polacca, profittava sempre dell' invecchiato e molto incompleto libro di Adalberto Sowiński: „Les musiciens polonais et slaves, anciens et modernes, dictionnaire biografique" (Paris 1857). E' peccato, che la preziosa pubblicazione „*Monumenta musices sacrae in Polonia*" del benemerito sacerdote dottore Giuseppe Surzyński (IV quaderni 1885—1896) non fosse presa sufficientemente in considerazione dagli storici. H. E. Wooldridge era forse l'unico, che avesse stimato il valore dei compositori polacchi del XVI secolo e citava qualche esempio di loro dopo Surzyński nel secondo volume di „*The Oxford History of music*" (pag. 300—305). Mentre Hugo Riemann nel suo „*Handbuch der Musikgeschichte* (II. Band erster Teil 342-3) riassumeva la storia della musica

polacca nel XVI secolo in un piccolo articolo di 28 linee, gli autori della *„Encyclopédie de la musique et dictionnaire du conservatoire"* (Lavignac — de la Laurencie) non potevano trovare per la musica nemmeno una piccola rubrica separata ed erano obbligati aggiungerla alla musica tedesca, insieme con Chopin, di cui il padre era un Francese e la madre, come la sua musica, una Polacca.

Tutto ciò non avrebbe avuto luogo, se avessimo potuto procurare ai musicologi esteri edizioni scientifiche della antica musica polacca. Il professore all'università di Vienna, dr. Guido Adler, come direttore dei *„Denkmäler der Tonkunst in Oesterreich"*, aveva la nobile idea di pubblicare una raccolta considerabile delle composizioni dei maestri polacchi e protegeva i lavori preparatori, conducenti a questo scopo. Quasi trecento salmi, mottetti e composizioni missali erano pronti a esser stampati, quando lo sviluppo degli eventi della guerra mondiale, in primo luogo allontanava e dopo rese impossibile la realizzazione di questa idea.

I più importanti lavori, riguardanti la storia della musica polacca da qualche anno prima della guerra fino ad oggi sono i seguenti.

1908. Poliński Alessandro: Historya muzyki polskiej w zarysie (Storia della musica polacca in abbozzo). Bellissima edizione con numerose illustrazioni dei monumenti. Un libro, scritto da un dilettante, che in alcune diecine di anni raccoglieva con entusiassmo i monumenti della antica musica polacca. La sua ricca raccolta ha creato il principio della biblioteca e archivio musicale nel Ministero delle belle arti e della cultura in Varsavia (trasformato in un dipartimento del Min. della pubblica istruzione). Polinski è morto nell' anno 1915.

1908. Chybiriski Adolf dr.: *Bogurodzica pod wzgledem historyczno-muzycznym.* (Lavoro metodico sulla vecchissima canzone religiosa polacca „Bogurodzica". (Pag. 71.)

1911. Jachimecki Zdzislaw dr.: *Wplywy wloskie w muzyce polskiej* 1540—1640. (Influssi italiani nella musica polacca 1540—1640). Un volume di 320 pag. contenente nove studii sopra alcuni maestri polacchi (Nicolaus de Cracovia, Venceslaus Samotulinus, Martinus Leopolita, Nicolaus Gomolka, Adalbertus Dlugoraj, Nicolaus Zieleński, Bartolomeus Pekiel, Adamus Jarzebski). Edizione della Accademia delle scienze in Cracovia, con un estratto in tedesco.

1912. Chybiński Adolf dr. *Teorya mensuralna w polskiej litera-*

turze muzycznej pierwszej polowy XVI wieku. (La teoria della musica mensurale nella letteratura musicale di Polonia nella prima metà de XVI sec.) 27 pag. Ed. d. Acc. d. scienze di Cracovia.

1913. Reiss Jozef dr. *Melodye psalmowe Gomólki 1580.* (Le melodie di salmi di Gomólka.) Ed. d. Acc. d. sc. di Cracovia, pag. 42.

1913. Chybiński Adolf dr. *Tabulatura organowa Jana z Lublina z roku 1540.* (Intavolatura per l'organo di Giovanni da Lublin dell' anno 1540). Alcune parti di questo coscienzioso lavoro apparvero nella rivista scientifica della musicologia „Kwartalnik muzyczny" (Varsavia, redattore dr. H. Opieński). Codesta rivista ha cessato di apparire prima di aver finito di pubblicare il lavoro del dr. Chybiński.

1913. Jachimecki Zdzislaw dr. *Tabulatura organowa z bibliotiki klasztoru sw. Ducha w Krakowie z roku 1548.* (L'intavolatura per l'organo della biblioteca del convento di S. Spirito in Cracovia dell' anno 1548). Ed. d. Acc. d. sc. di Cracovia pag. 58.

1914. Jachimecki Zdzislaw dr: *Rozwoj kultury muzycznej w Polsce.* (Lo sviluppo della cultura musicale in Polonia) Cracovia, pag. 165. Questo libro è un abbozzo della storia della musica ondata s fonti autentiche.

1915. Gieburowski J. dr: *Die „Musica Magistri Szydlovite" ein polnischer Choraltraktat des XV Jahrh. und seine Stellung in der Choraltheorie des Mittelalters"*, Posen, pag. 216 (in tedesco.)

1915. Jachimecki Zdzislaw dr: *Muzyka na dworze króla Wladyslawa Jagielly w Krakowie 1424—1430.* (La musica alla corte del re Ladislao Jagello in Cracovia.) Ed. d. Acc. d. sc. di Cracovia, pag. 38.

1916. Opieński Henri dr: *La musica polacca.* Uno studio sintetico pubblicato nella splendida rivista *„L'Eroica"* (Spezia) nel numero straordinario „La Polonia" pag. 83—90.

1918. Opieński Henri dr: *La musique polonaise, essai historique sur le développement de l'art musical en Pologne. Bibl. Polonaise, publications artistiques et littéraires, éditées par Georges Crès, Paris.* Pag. 107 di testo e XCIII di esempi musicali.

1920. Jachimecki Zdzislaw dr: *Historja muzyki polskiej.* (Storia della musica polacca.) Cracovia, Gebethner e Wolff pag. 251. L'aumento e l'approfondimento del lavoro dell' anno 1914 dello stesso autore con l'uso dei monumenti prima sconosciuti.

1920. Jachimecki Zdzislaw dr: *Polish music.* In questo lavoro

scritto in Inglese e pubblicato nel „The musical quarterly" (Ottobre 1920 New York-Boston) l'autore ha mostrato il corso della storia della musica polacca, raccogliendo singolarmente i riflessi della sua influenza nella musica delle altre nazioni.

1921. Jachimecki Zdzislaw dr: *Stanislaw Moniuszko.* Cracovia-Varsavia, Gebethner e Wolff, pag. 293. Monografia scientifica sul più grande compositore drammatico di Polonia.

1922. Jachimecki Zdzislaw dr: *Karol Szymanowski.* Uno studio sul geniale compositore polacco contemporaneo, pubblicato nel numero di gennaio 1922 della rivista musicologica americana „The musical quarterly" (New York—Boston).

Alcuni altri lavori sulla storia della musica polacca sono stati pubblicati nelle riviste „Kwartalnik muzyczny", „Przeglad muzyczny" e „Gazeta muzyczna" (che tutte e tre hanno cessato di uscire) e nelle „Relazioni delle funzioni e sedute dell'Accademia delle scienze di Cracovia".

Cosi nello spazio di 15 anni abbiamo creato i fondamenti per la storia scientifica della musica polacca. Avremo ancora molto da completare ma i compiti più importanti per il principio sono fatti.

In riguardo alla storia della musica universale i musicologi polacchi hanno pubblicato nello stesso tempo i seguenti lavori.

1910. Jachimecki Zdzislaw dr: *Giuseppe Haydn.* Cracovia pag. 90. Uno studio per il centenario del celebre compositore.

1911. Jachimecki Zdzislaw dr: *Riccardo Wagner.* Cracovia. Pag. 290. Monografia con 80 illustrazioni e numerosi esempii musicali.

1912. Kamieński Lucjan dr: *Die Oratorien von Johann Adolf Hasse.* Pag. 310.

1912—13. Chybiński Adolf dr: *Giovanni Seb. Bach.* Alcuni capitoli (pubblicati nella rivista „Przeglad muzyczny") d'uno spazioso lavoro, che rimase incompleto.

1920. Reiss Giuseppe dr: *Historja muzykiwzarysie.* (Storia della musica universale in abbozzo.) Cracovia-Varsavia, Gebethner e Wolff, pag. 424. Seconda edizione 1921 aumentata, pag. 588.

1920. Reiss Giuseppe dr: *Beethoven.* Cracovia-Varsavia, Gebethner e Wolff, pag. 156.

1922. Jachimecki Zdzislaw dr: *Ricardo Wagner.* Nuova monografia completamente diversa di quella dell' anno 1911. Cracovia-Varsavia, Gebethner e Wolff, Pag. 460.

Sebbene il centro musicale della Polonia sia Varsavia la maggioranza dei lavori scientifici nella musicologia si produce in Cracovia.

Nell' anno 1910—11 fu fondata nella vecchissima università di Cracovia, una cattedra della musicologia. In Leopoli (Lwow, Lemberg) la cattedra esiste dall' anno 1912. Professore ordinario è il dottore Adolf Chybiński.

Le funzioni di professore supplente all'università di Posen (Paznań) le tiene il dr. Kamienski Lucjan.

Il Dr. Giuseppe Reiss ha ricevuto veniam legendi come libero docente all'università di Cracovia nel genaio 1922.

L'università di Varsavia non ha creato fino ad oggi una cattedra di musicologia.

Cracovia nel febbraio 1922.

Dottore Zdzislaw Jachimecki.
Professore ordinario di storia della musica all'Università Jagellonica di Cracovia.

VIII. SUISSE.

Das wichtigste Ereigniss auf dem Gebiete der Musikwissenschaft in der Schweiz im Jahre 1921 war der *Kongress der Neuen Schweizerischen Musikgesellschaft* in Zürich (15. und 16. Oktober.) Über das Wesen und die Ziele der Gesellschaft ist im ersten Bulletin ausführlich gehandelt worden. Sie hatte diesmal ihre übliche Jahresversammlung zu einem kleinen Kongress ausgestaltet, zu einer Übersicht dessen, was in der Schweiz auf dem Gebiete der Musikwissenschaft gearbeitet wird. Der Schreiber dieser Zeiten hat darüber in der Zeitschrift für Musikwissenschaft folgendes berichtet:

Es waren eine Reihe von Vorträgen angemeldet worden, von denen einzelne musikalische Illustrationen heranzogen, und ausserdem fand ein Konzert statt, dessen erster Teil aus dem reichen Bestande der Züricher Zentralbibliothek Beispiele deutscher Instrumentalmusik des 17. Jahrhunderts brachte, Sonaten und Suiten von Rosenmüller und Scheiffelhut, eine Sonate aus Pezels Hora decima Musicorum Lipsiensium, und eine Violinsonate von Biber. Der Präsident der Züricher Ortsgruppe und verdienstvolle Organisator der Tagung, Dr. Georg Walter, der auch mehrere der Werke zu diesem Anlass eigens aus den alten Ausgaben und Handschriften in Partitur gesetzt hatte, gab jeweils kurze Einführungen zu den Werken. Die musikalische Leitung der Aufführungen lag in den Händen der Musikdirektoren W. Schulthess, W. Reinhart und H. Häusermann. Der zweite Teil des Konzerts, mit einem Madrigalständchen aus Vecchis Amfiparnasso, dem Andante aus Mozarts Bläserserenade (Köchel 388) und der Orchesterserenade von Schoeck, war eine Illustration zu dem Vortrage von Dr. M. Fehr über Ständchen und Ständchenmusik, der den Schluss der Sitzung des ersten Tages gebildet hatte.

Das eigentliche Ständchen, führte der Vortragende aus, ist

wohl ursprünglich orientalischer Brauch und auf den Süden beschränkt geblieben. Die Abgeschlossenheit der Mädchen zwingt den Liebhaber, seinen Gefühlen vor dem Fenster der Geliebten Ausdruck zu verleihen. Die moderne Auffassung des Ständchens, seit der Romantik, ist literarische Einfühlung, die Bezeichnung des Instruments als „Zither" natürlich blosse Verlegenheit. In Italien scheint übrigens die Mattinata älter zu sein als die Serenata. Nach Praetorius war das Ständchen in Deutschland (17. Jahrh.) unter dem Namen Hofrecht hauptsächlich Studentensitte; aus dieser Sitte erwuchsen die Huldigungsserenaden an vornehme Personen. Von 1750 an heisst dann alles Serenade. Das eigentliche Ständchen blieb nur im Theater lebendig.

War dieser Vortrag mehr eine kulturhistorische als speziell musikhistorische Arbeit, so boten die Spezialgebiete noch eine Reihe von Themen. Zunächst die Musikphilologie. J. Handschin (Basel, früher Petersburg) berichtete unter dem Titel „Die ältesten Denkmäler mensural notierter Musik in der Schweiz" von den Bruchstücken einer in Bern liegenden Handschrift mit Stücken aus dem französischen Repertoire des ausgehenden 14. Jahrhunderts, die eine glückliche Ergänzung zum Bilde der Periode unmittelbar nach Machaut darstellen. Die Handschrift enthält vollständig das Virelai Fist on und eine Ballade Il nest, ausserdem Fragmente, von denen das eine mit drei Texten auch in einer Cambraier Version bekannt ist. Einer Beschreibung der Handschrift, die aus dem französischen Norden stammend, wohl erst im 17. Jahrhundert in die Schweiz gekommen ist, folgten einige Übertragungen, gesungen von A. Flury.

Prof. Dr. Ed. Bernoulli (Zürich) behandelte das *Liber selectarum cantionum*, Augsburg 1520, eine von dem Schweizer Ludwig Senfl herausgegebene Sammlung von Motetten, von der der Vortragende das Exemplar von Einsiedeln, das Eitner seinerzeit unbekannt geblieben war, für seine Inpartitursetzung benützt hat. Auch in Paris hat Bernoulli unlängst ein Exemplar, anscheinend eine Kriegsbeute des dreissigjährigen Krieges, entdeckt. An eine Darlegung des musikalischen und textlichen Inhalts knüpfte der Vortragende Ausführungen über Herausgabe solcher Musikwerke, anschliessend an die Forderungen, wie er sie in seiner Publikation „Aus Liederbüchern der Huma-

nistenzeit" und neuerdings wieder am Pariser kunsthistorischen Kongress vertreten hat.

Das Gebiet der Musikgeschichte, speziell der Formengeschichte, beschlugen folgende Vorträge. Prof. Dr. K. Nef (Basel) sprach über die Geschichte der Allemande, die eine aufschlussreiche Wechselwirkung zwischen Deutschland und Frankreich verfolgen lässt. Die Allemande ist eigentlich der Tanz, der in Deutschland getanzt worden ist, auch das zum Tanz gesungene Lied. Aus der Textunterlage stammt wohl der typische Auftakt, wenigstens fehlt er öfter bei alten Stücken ohne Worte. Der Name Allemande, in Deutschland im 16. Jahrhundert nur selten, findet sich häufig in Frankreich und den Niederlanden, und wird erst auf dem Umwege über England, das einen eigenen Charakter des Tanzes zeitigt, im folgenden Jahrhundert in Deutschland allgemein. Bei Schein und Scheidt ist die Allemande noch eigentliche Tanzmusik; der Einfluss der französischen Lautenmusik gibt ihr dann die moderne Form. In ihr stehen Gautiers Allemanden, die einen ausgesprochen vornehmen Ton annehmen, in ihr aber auch Frobergers Stücke. Chambonnière endlich hat die endgültige Art gefunden, in der Couperins und Bachs Allemanden stehen. Couperin mit seinem klaren und auf das Klassische gerichteten Geschmack füllt in die Form nur, was völlig in sie hineinpasst, wie dies schon die Überschriften seiner Allemanden zeigen. Das Genie Bachs schweift weit darüber hinaus. Das Bild jedes Meisters spricht auch aus der kleinen Form.

In einem kürzeren Extemporale zeigte Prof. Dr. Peter Wagner (Freiburg i. d. Schweiz) den gegenwärtigen Stand der Forschung über die Mehrstimmigkeit. Nicht ins 9. Jahrhundert (Hucbald) ist ihre Entstehung zu verlegen, sondern Stimmenwiederholung (antiphona) und Mitklingenlassen eines unveränderten Tones zum Gesange (Bordunpraxis) sind Erscheinungen aus Zeiten, die noch vor der europäischen Kultur liegen, rein volkstümliche Errungenschaften, wie auch die eigentliche Auseinanderstimmigkeit aus der Praxis, nämlich aus den Saiteninstrumenten selbst, herausgewachsen ist. Hucbald wird vielleicht überhaupt mit Unrecht genannt. Wenigstens ist die musica enchiriadis in einem Katalog des Klosters St. Amandus in Flandern selbst einem Abt von Verden, Hoger († 950) zugeschrieben.

Dr. W. Merian (Basel) las aus einer noch ungedruckten Arbeit

über die Anfänge des Klavierstils. Es ist bisher zu wenig beachtet worden, dass neben dem Hausinstrument des 16. Jahrhunderts, der Laute, auch das Klavier Berücksichtigung verdient. Seine früheste Literatur ist aus den Orgeltabulaturen zu entnehmen, namentlich aus den tanzartigen Stücken. Wo aber homophone und akkordische Setzweise überwiegt, da ist auf Herkunft von der Laute zu schliessen. Die Ansätze zu einem eigentlichen Klavierstil gehören schon in die erste Hälfte des 16. Jahrhunderts, wie die Kottersche Handschrift in Basel beweist. Die Tänze dieser Sammlungen verzichten auf bedeutsame Kontrapunktik, das Schwergewicht liegt in der Oberstimme, einzig einige spanische Tänze zeigen mehr orgelartiges Gepräge. Auch die öftere Wiederholung des nämlichen Tones ist spezifischer Klavierstil, ebenso, wenn an Stelle einer im Vokalsatz überlieferten Synkope eine Pause auf den guten Taktteil fällt, beides weist auf das schnell verklingende Klavier hin. Die wichtigsten Merkmale, deren vereintes Vorkommen einen einigermassen sicheren Schluss auf klavieristischen Stil erlaubt, sind eine besonders lebhafte Koloratur bei polyphonen Kompositionen, akkordische Schreibweise, freier Stimmeneinsatz, eine besonders sprunghafte Bass- oder gar Akkordführung. Kotter steht im allgemeinen noch im Banne der Orgel, deutlich fassbar ist der von ihm angebahnte Klavierstil bei E. N. Amerbach und den späteren Koloristen zu erkennen.

In andere Gebiete der Musikwissenschaft endlich führten zwei weitere Vorträge. E. Refardt (Basel) stellte die Frage, ob nicht der Rhythmus als ein eigentlicher Wertmesser angesehen werden könnte, und versuchte sie an Hand einzelner Beispiele zu beantworten. Seine Untersuchung scheint ihm ergeben zu haben, dass die Rhythmik eines Meisters lebendiger ist als die eines, wenn auch einst gefeierten, so doch später vergessenen Komponisten. Trotz der Verschiedenartigkeit des rhythmischen Baues der Adagiothemen in den Sinfonien von Haydn, Mozart und Beethoven scheinen diese doch insgesamt den Rhythmus der entsprechenden Themen derjenigen Komponisten an Mannigfaltigkeit zu übertreffen, die man als Nachfolger und Schüler dieser Meister bezeichnet. Genaue rhythmische Analysen solcher Themen suchten das Gesagte im einzelnen zu illustrieren.

Sodann sprach Dr. A. Cherbuliez (Chur) über die Psychologie

der Kadenz. Er ging dabei nicht von dem üblichen Begriff aus, sondern stellte die Kadenz als etwas psychologisches, als normativ für den Ablauf der tonalen Funktion, dar. Das gemeinsame, einfache Grundprinzip in den verschiedenen Formen wurde nachgewiesen, die Modulation als Abbrechen des Verlaufs einer Kadenz zu gunsten einer andern, die Sequenz als eine Störung der Kadenz durch das entgegenwirkende Prinzip der psychologischen Trägheit erklärt. Schliesslich endete der Vortrag nach Betrachtung der Entwicklungen der letzten Jahrhunderte, in einem hypothetischen Ausblick auf die Zukunft — auch auf diesem Gebiete eine offene Frage.

Von der Neuen Schweizerischen Musikgesellschaft ist weiterhin zu berichten, dass die Katalogisierung ihrer Bibliothek, der *Schweizerischen Musikbibliothek,* im laufenden Jahre in erfreulichster Weise vorgerückt ist. Da diese Bibliothek einen Bestandteil der Basler Universitätsbibliothek bildet, wurden in die Katalogisierung auch sämtliche nicht der eigentlichen Musikabteilung angehörenden Bücher und Schriften musikalischen Inhaltes einbezogen, unter andern auch der gesamte musikwissenschaftliche Dissertationenbestand. Und weiterhin auf besondern Wunsch der Bibliotheksleitung sämtliche Aufsätze über Musik, die in den nichtmusikalischen Zeitschriften der Bibliothek enthalten sind. Diese beiden Vorarbeiten sind, wenigstens handschriftlich, der Benützung zugänglich gemacht worden. Mit dem Drucke soll noch abgewartet werden, bis auch die eigentliche Musikabteilung, eben die Schweizerische Musikbibliothek selbst, in gleicher Weise systematisch katalogisiert ist, eine Arbeit, die nun nach Beendigung der erwähnten Vorarbeiten in Angriff genommen wird. Namentlich mit dem Katalog der Aufsätze glauben wir eine Arbeit vollendet zu haben, die vielen Nutzen bringen kann.

Da die Themata der musikwissenschaftlichen Universitäts-Vorlesungen in Zeitschriften jetzt wieder regelmässig veröffentlicht werden, kann von ihrer Mitteilung hier abgesehen werden. Von Promotionen ist diejenige von *Johannes Müller* in Basel zu nennen, dessen Dissertation die angeblich Bachische Lukaspassion behandelt, und der am 31. Oktober 1921 mit einer Rede über *Das Verhältnis des jungen Bach zu seinen Lehrern* öffentlich zum Dr. phil. promovierte.

Unserem Verzeichnisse in der Schweiz erschienener musikwissenschaftlicher Bücher (siehe das erste Bulletin) sind noch folgende Werke nachzutragen:

Lucien Bourguès et Alexandre Dénéréaz: *La musique et la vie intérieure.* Essai d'une histoire psychologique de l'art musical. Lausanne 1921.

Nelly Diehm, *Beiträge zur Geschichte der schottischen Musik im 17. Jahrhundert nach bisher unveröffentlichten Manuscripten.* Zürich 1920.

Edmond Roethlisberger, *Le clavecin dans l'oeuvre de I. S. Bach.* Genève 1920.

Die zahlreichen Aufsätze in Zeitschriften übergehen wir wiederum, und auch auf die praktische Musik einzutreten, würde zu weit führen. Sind doch abgesehen von den Aufführungen alter Musik durch die grossen Konzertinstitute mehrere Spezialvereinigungen (Madrigalchöre, Bachchöre etc.) in verschiedenen Schweizerstädten stetsfort ausschliesslich auf diesem Gebiete tätig. Auch die Ortsgruppen der Neuen Schweizerischen Musikgesellschaft widmen solcher Konzerttätigkeit ihre Aufmerksamkeit. So wurde unlängst in Basel eine Vorführung alter französischer Weinachtslieder (Noëls) in Bearbeitung für Soli, Frauenchor, Orgel und Englischhorn (von E. Graf, Bern) ermöglicht.

E. Refardt.

IX. ÉTAT TCHÉCOSLOVAQUE.

DEUTSCHER TEIL

Die Einspannung von fast vier Millionen kulturell hochstehenden Deutschen in einen, dem Geiste und der Sprache nach fremden Staat, vermochte das geistige Leben der deutschen Sudetenländler nicht zu unterdrücken. Es wird kaum einen anderen Nationalitätenstaat geben, in dem der völkische Separatismus auch in kultureller Hinsicht so stark zum Ausdruck kommt wie bei uns. Der Deutsche, der durch die geistige Produktion seines Volkes in jeder Hinsicht vollauf befriedigt werden kann, schliesst sich vom Tschechen ab, der seinerseits, durch seine staatliche und völkische Renaissance zu stolz geworden ist, um zuzugeben, dass sein Lehrmeister weder Franzose noch Amerikaner, sondern einzig und allein — und dies aus geschichtlichen und geografischen Gründen — der Deutsche war und ist.

Freilich werden in dieser Hinsicht die Verhältnisse scheinbar besser. Die Tschechen, die in ihren Konzerten und Opernaufführungen seit dem Kriege nur die eigenen Landsleute, Russen und Franzosen zu Worte kommen lissen, sehen allmählich ein, dass auf die Dauer Konzertprogramme und Opernrepertoire ohne die Namen Bach, Mozart, Beethoven, Brahms und Wagner undenkbar sind.

Der nationale Überschwang der Tschechen nach dem staatlichen Umsturz hatte zunächst zur Folge, dass das altehrwürdige Prager Konservatorium, das ursprünglich deutsch, später doppelsprachig war, in ein rein national-tschechisches Institut umgewandelt wurde. Bei dieser Gelegenheit wurde die Anstalt, die bisnun vom „Verein zur Beförderung der Tonkunst in Böhmen" erhalten wurde, verstaatlicht. Da ergab sich die Notwendigkeit, an die Gründung eines deutschen Instituts zu schreiten: Es wurde eine „*Deutsche Akademie für Musik und darstellende Kunst*" ins Leben gerufen, wobei jedoch bemerkt

werden muss, das die Aufbringung der nicht unbeträchtlichen Mittel hiezu weniger von staatlicher als von privater Seite erfolgte. Die Leitung der Akademie in künstlerischer Hinsicht liegt in den Händen *Alexander Zemlinskys*, die Verwaltung hat *Romeo Finke inne.* Als grosser Nachteil für das neue Institut muss es bezeichnet werden, dass die wertvolle Bibliothek, die kürzlich eine Ausstellung veranstaltete (Katalog von Jaroslav Krupka) vollständig dem staatlichen Konservatorium verblieben ist.

Die Erkenntnis der Notwendigkeit der Erhaltung musikgeschichtlich wertvoller Denkmäler und Dokumente führte zur Ernennung einer Anzahl von *„Landes-Musikkonservatoren"* durch die Regierung. Es wurden jedoch bisher nur tschechische und slowakische Herren ernannt. Infolgedessen sind die Deutschen darauf angewiesen, in dieser Beziehung weiterhin bei ihrem alten Publikationsorgane den „Denkmälern der Tonkunst in Österreich" zu verbleiben.

Der Mittelpunkt der deutschen musikwissenschaftlichen Arbeit liegt in der deutschen Universität Prag. Der Ordinarius für Musikwissenschaft, Prof. Dr. Heinrich *Rietsch,* ist nicht nur Gelehrter sondern auch produktiver Musiker, dessen Vorlesungen sich eines grossen Zuspruchs erfreuen.

Seit April 1920 ist auch der Unterzeichnete als Privatdozent für Musikgeschichte habilitiert.

Anbei das Vorlesungsverzeichnis seit 1918—1919.

Prof. Rietsch:

Wintersemester 1918/19: Frühgeschichte der Oper.
Die Tonsprache beim deutschen Lied.
Musikwissenschaftliche Übungen (Virdung, Agricola).

Sommer 1919: Deutsche Tonkunst im 17 Jahrhundert.
Die Illusion im Bühnentonwerk.
Übungen (Erklärung mehrstimmiger Liedbearbeitungen des 16 Jahrh.).
Musikgeschichtliches Repetitorium, gemeinsam mit Dr. P. Nettl.

Winter 1919/20: Der Klavierstil bei den älteren Romantikern.
Tonlehre auf geschichtlicher Grundlage.
Übungen (Mittelalterliche Traktate, Rhythmus und Metrum betreffend).

Sommer 1920: Form und Ausdruck in Joh. Seb. Bachs Klavierwerken.
Die Musik bei den Minnesängern.
Übungen (Lesen und Erklären von Minnegesängen)
Winter 1920/21: Liszt und die Neuromantiker.
Das deutsche Volkslied.
Übungen (Mittelalterliche Tonschriften).
Sommer 1921: Die Tonkunst in Deutschland um 1750.
Musikästhetische Fragen.
Übungen (Ph. E. Bachs „Versuch über die wahre Art").
Winter 1921/22: Altgriechische Musik und ihre Nachwirkung im Mittelalter.
Die deutsche Oper von 1792—1850.
Übungen (Musiktheoretische Schriften des 18 Jahrh).

Priv. Doz. Dr. Nettl:
Sommer 1921: Die deutsche Instrumentalmusik im 17 Jahrh.
Winter 1921/22: Einführung in de Musikgeschichte.
Fortschritte der musikgeschichtlichen Forschung.
Collegium musicum. Praktische Aufführungen von Werken von Schein, Peurl, Schmelzer, Gluck, Stamitz.

An musikwissenschaftlichen Dissertationen der letzten beiden Jahre sind nur zu erwähnen:

1. „Die literargeschichtliche Bedeutung Johann Kuhnaus" (Ewald Mayer).
2. „Die Theorie des modus" (Anton Michalitschke).

Für musikwissenschafliche Vorträge sorgt die „Ortsgruppe Prag der Deutschen Musikgesellschaft".

In der letzten Zeit fanden dort folgende Vorträge und Aufführungen statt:

1. Entlehnungen (Vortrag des Prof. Rietsch).
2. Das deutsche Lied im 17 Jahrh. (Aufführung von Liedern von Albert, Sperontes, Krieger).
3. Das Komische in der Musik (Vortrag Dr. Th. Veidl).
4. Das Wiener Ballett im 17 Jahrhundert (Vortrag Priv. Doz. Dr. Nettl).
5. Die erste stehende Oper in Prag (Vortrag Dr. Jaroslav Krupka).

Für populär-wissenschaftliche Vorträge sorgt der Prager

Volksbildungsverein „Urania", wo gelegentlich Dr. Th. Veidl und Dr. Erich Steinhardt angenehme Vortragsabende vermitteln. Der Letztgenannte ist auch Schriftleiter der einzigen deutschen, in der Tschechoslowakei erscheinenden vorzüglich redigierten Musikzeitschrift; sie erscheint seit ungefähr einem Jahre unter dem Titel: „*Der Auftakt*" und berechtigt zu schönen Hoffnungen. Weniger gut ist es mit dem deutschen Musikverlag bestellt, so dass wir in dieser Hinsicht an reichsdeutsche und österreichische Verlagshäuser und Publikationsorgane angewiesen sind.

Die musikhistorischen Konzerte liegen seit dem Abgange Dr. Gerhard von *Keusslers*, des ehemaligen, äusserst verdienten Dirigenten des Deutschen Singvereins und Männergesangvereines nach Hamburg, fast gänzlich darnieder. Keussler, dem vor allem die Bachpflege und die Wiedererweckung fast der gesamten Vokalliteratur vom 16 Jahrhundert angefangen am Herzen lag, ist für das Musikleben Böhmens schlechterdings nicht mehr ersetzbar. Der jetzige Dirigent des Deutschen Singvereins vermag leider das Niveau der unter Keussler so hochgekommenen Chorvereinigung nicht zu halten, geschweige zu heben. Auch die historischen Orchesterkonzerte haben seit Keussler gänzlich aufgehört. Und so bleiben nur die im kleineren Rahmen der Universität stattfindenden Kammermusikübungen übrig.

PAUL NETTL.

ARTICLES

EINE HISTORISCHE ORGEL AUF FREDERIKSBORG SCHLOSS BEI KOPENHAGEN.

Es steht fest, dass wir über die Musik einer entschwundenen Zeit, nicht zu mindesten über den „Ethos" derselben, keine volle Klarheit gewinnen können, bevor eben diejenigen Musikinstrumente, die der betreffenden Zeit angehörten, in unseren Besitz gelangt sind. Die in den letzten Jahrzehnten in der Kulturwelt herum entstandenen Sammlungen historischer Musikinstrumente haben diesbezüglich ausgezeichnete Dienste geleistet. Nur um eine einzige Instrumentenklasse, diejenige der Orgel, ist es leider unglücklich bestellt, da die Zeit diese Instrumente aus der eigentlich „alten" Zeit, der Vor-Bachschen Periode, übel mitgespielt hat. Die einzelnen von ihnen, die noch vorhanden sein mögen — eine Frage, die übrigens bisher sehr mangelhaft geklärt ist — sind so stark „restauriert", d. h. dem Bedarf der späteren Zeiten gemäss umgearbeitet, dass „das alte" in ihnen nicht viel mehr denn eine Fiktion ist. Wollen wir die alten Tonschöpfungen für Orgel wieder erklingen lassen, sind wir daher übel daran.

Man wird somit die Aufmerksamkeit begreifen, die entstand, als im verflossenen Winter im musikwissenschaftlichen Institut der Universität in Freiburg i. Br., angeregt von Professor *W.* Gurlitt, eine nach den in Michael *Prätorius* „Syntagma musicum" gegebenen Anweisungen gebaute neue „historische" Orgel (gebaut von *Oskar Walcker* in Ludwigsburg) vorgeführt wurde.

Eine ganz neue Welt der Töne tat sich bei dieser Präsentation auf, eine Welt so stark, so gesund und doch so „alt". Die Töne eines längst entschwundenen Zeitalters, des siebzehnten Jahrhunderts, in neuer Darstellung! Das bei dieser Gelegenheit entstandene musikologische Interesse hat mich auf den Gedanken gebracht, dass es wahrscheinlich den allermeisten unbekannt sein dürfte, dass wir hier in Dänemark in glücklichem Besitz

einer Orgel sind von eben dem Zeitalter, wovon hier die Rede ist, vom Anfang des siebzehnten Jahrhunderts, und zwar ein Prachtstück ersten Ranges, das ein glückliches Schicksal uns bis auf den heutigen Tag unversehrt erhalten hat. Ueber dieses seltene Stück habe ich seinerzeit eine Abhandlung in dänischer Sprache veröffentlicht.[1]) Da indessen jetzt die Frage nach der Orgel dieser alten Zeit wieder angeregt wurde und ich Grund habe anzunehmen, dass meine obengenannte Abhandlung in Dänisch nicht eben in der grossen Welt herumgekommen ist, habe ich von dieser Abhandlung ein Resumé in deutscher Sprache verfasst, das ich hiermit meinen verehrten Kollegen der „Union musicologique" vorzulegen die Ehre habe.

Auf dem schönen Frederiksborg Schloss unweit von Kopenhagen befindet sich ein Meisterstück ersten Ranges vom Anfang des 17ten Jahrhunderts, eine Kabinetsorgel, gebaut 1612 von *Esaias Compenius*, einem zu seiner Zeit hoch angesehenen Meister, fürstlich braunschweigischem Orgelbauer und Organist, der u. a. die Orgel in Bückeburg und in der St. Moritzkirche in Halle baute. Sein Freund und Kunstgenosse war der berühmte braunschweigische Kapellmeister *Michael Prätorius*, der in seiner wichtigen Quellenschrift „*Syntagma musicum*" wiederholt und mit grosser Anerkennung auf diesen Meister und seine ausgezeichnete Arbeiten sowohl als Orgelbauer wie als Verfasser orgeltechnischer Arbeiten zurückkommt. Im zweiten Teil seiner obengenannten Quellenschrift (Wolffenbüttel 1619), wo Prätorius bekanntlich eine ausführliche, mit Registerangaben versehene Verzeichnis über die bedeutendste Orgel seiner eigenen Zeit gibt, wird unter „Dispositiones etlicher vornehmen Orgeln Werck" diese schöne Orgel von Esaias Compenius auf Frederikborg Schloss genannt. Die diesbezügliche Stelle lautet folgendermassen:

> „Zu Hessen vffm Schlosse. Das hölzern, Aber doch sehr herrliche Orgelwerck so von M. *Esaia Compenio* An. 1612 gemacht. Jetzo aber dem König in Dennemarck verehret, vnd Anno 1616 doselbsten zu Friederichsburg in der Kir-

---

[1]) „Et historisk Orgel" Köbenhavn, Forlag G. E. C. Gad, 1897.

chen gesetzet worden, ist stark von 27 Stimmen, Coppel zu beyden Manualn, Tremulant, Grosser Bock, Sackpfeiffe, Kleinhümlichen."

Danach folgt Liste über die 27 Register.

Aus den dänischen Kgl. Rentmeister-Rechenschaften von 1617 geht hervor, dass der Baumeister Esaias Compenius selbst von Deutschland nach Dänemark fuhr, um persönlich die Aufstellung der Orgel in der Kirche zu Frederiksborg Schloss zu leiten. Alte Quellen erwähnen, dass dieses kostbare Stück der „Invention und Beköstigung" des Herzogs Heinrich Julius von Braunschweig, der „Direction" seines vorgenannten Kapellmeisters Michael Prätorius, samt schliesslich „Esaiä Compenii Kopf und Gehirn" zu verdanken ist. Nicht lange danach kam es also nach Dänemark als Geschenk des Landgrafen von Hessen an König Christian den Vierten, den hohen und immer hilfreichen Gönner der Musik in Dänemark. Der Anlass des Geschenkes ist unbekannt, aber fürwahr ein fürstliches Geschenk war es!

Compenius herrliches Instrument steht noch heute als ein stolzes Denkmal der hohen Orgelbaukunst jener alten Zeiten vor den Zerstörungen des dreissigjährigen Krieges. Und ein glückliches Geschick hat es uns erhalten. Als das stolze Schloss Frederiksborg im Jahre 1859 durch Feuer zerstört wurde, wodurch so viele unersetzliche Werte zugrunde gingen, war unsere Orgel grade nach einer anderen Stelle in der Nähe von Kopenhagen hingebracht worden, um dort benutzt zu werden. Sie entging dadurch der Zerstörung. Nach Wiederaufbau des Schlosses Frederiksborg wurde sie 1868 wieder dorthin zurückgeführt und steht noch dort als eins der köstlichsten Denkmäler aus des Schlosses ältester Zeit.

Natürlich hat die alte Orgel auf ihrer 300-jährigen Lebensbahn verschiedenes erlebt. Nachdem sie die ersten hundert Jahre in der Schlosskirche zu Frederiksborg geistlichen Dienst geleistet hatte, wurde sie in den prachtvollen Rittersaal des Schlosses hinübergebracht, wo sie jetzt mit einmal weltliche Dienste tun musste, fröhlich zur königlichen Tafel aufspielen oder aber zum lustigen Tanze, wofür sie sich übrigens nicht übel eignete. Nach weiteren hundert Jahren kam eine Zeit, wo die Orgel wieder kirchliche Verwendung fand. Den vielen durchgemachten

Lebensstadien zum Trotze hat ein gnädiges Schicksal immer dies Instrument bewahrt, und in der Literatur des 17—18ten Jahrhunderts finden wir es zur wiederholten Male, hoch gepriesen sowohl in klangvollen Versen wie auch in ehrbarer Prosa. Merkwürdig ist es, wie gut es sich trotz allen diesen Strapazen erhalten hat. Von durchgreifenden Reparaturen ist nirgends die Rede, ein Zeugnis sowohl von der ausgezeichneten Arbeit, wie auch von der Veneration, womit es durch die wechselnden Zeiten erhalten wurde. Erst gegen unser eigenes Zeitalter hin fing man an, es als einen Museumsgegenstand oder vielmehr als eine Kuriosität zu betrachten. Dann war es, dass der französische Orgelexpert *C. M. Philbert*, damaliger französischer Konsul in Helsingör, auf die Orgel aufmerksam wurde und sie einer wissenschaftlichen Untersuchung unterwarf, deren Resultat er in der französischen Zeitschrift „Le monde musical" (1891) veröffentlichte. Der Verfasser bezeichnet hierin die alte Orgel als „ein künstlerisches Kleinod von grösster Schönheit, besonders wertvoll als eins der reichsten, eigentümlichsten und echtesten, kurzum eins der bedeutungsvollsten Monumente aus der Geschichte der Orgelbaukunst vom Anfang des 17ten Jahrhunderts."

Dies gab den Anlass zur Bildung einer Kommission, u. a. mit dem Verfasser dieser Abhandlung als Mitglied, um mit möglichster Bewahrung allen Vorhandenes, das alte Stück zu neuem Leben entstehen zu lassen als Zeuge der hohen Kunst und Kultur eines längst entschwundenen Zeitalters. Die Arbeit wurde dem französischen Orgelbauer *Felix Reinburg* (aus der Firma Cavaillé-Col, Paris) übertragen, welcher mit Hilfe seines französischen Mitarbeiters *Jean Lafon* und des Orgelbauers *V. H. Busch* aus Kopenhagen das Werk im Sommer 1895 mit ausgezeichnetem Erfolge zu Ende führte.

Die Orgel ist jetzt auf ihrem ursprünglichen Platze über dem Altar in Frederiksborg Schlosskirche, in der sogenannten „Kapelle der Danebrogsritter" aufgestellt, wo sie jedoch nicht regelmässigen Kirchendienst tut, sondern nur bei wöchentlichen Vorführungen und feierlichen Gelegenheiten gespielt wird. Wir wollen im Folgenden eine nähere Beschreibung von ihr geben.

Die Orgel, in einen soliden Eichenkasten eingeschloss,en ist in Kabinettformat und misst: Höhe 3,62 Meter, Länge 2,88,

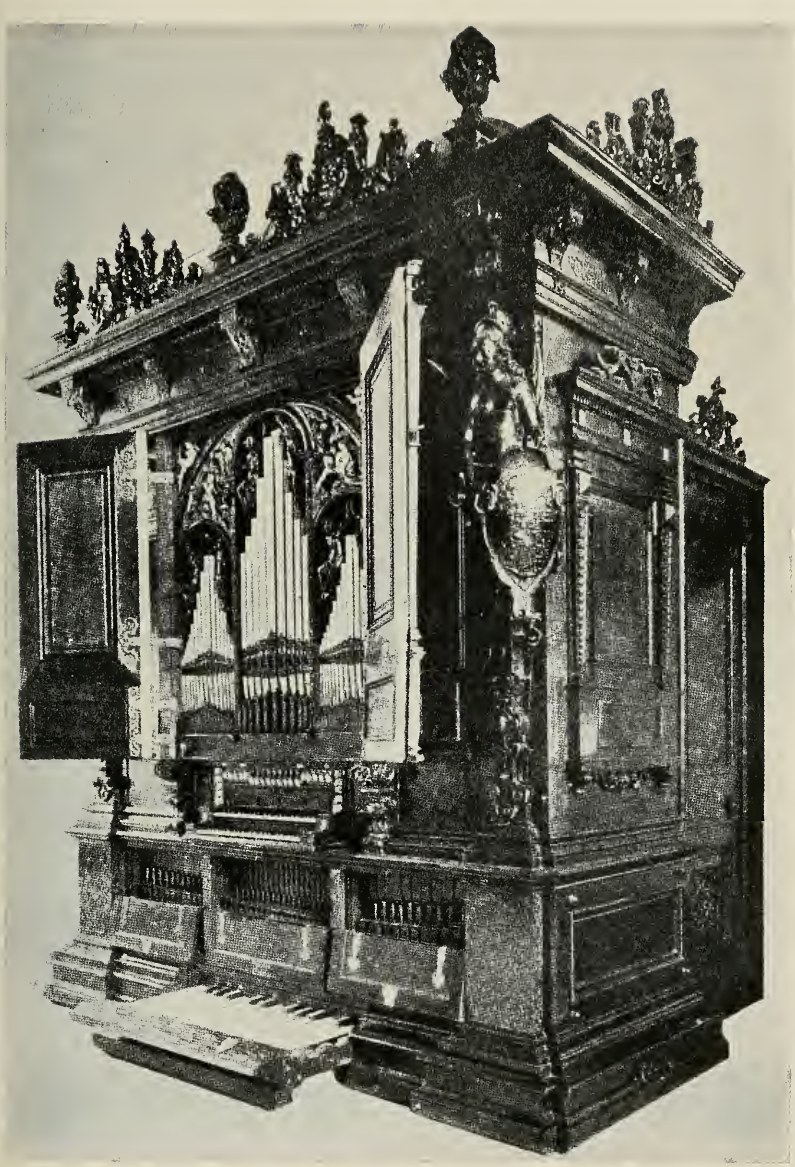


Fig. 1. Orgel von Esaias Compenius (1612) Frederiksborg Schloss bei Kopenhagen.

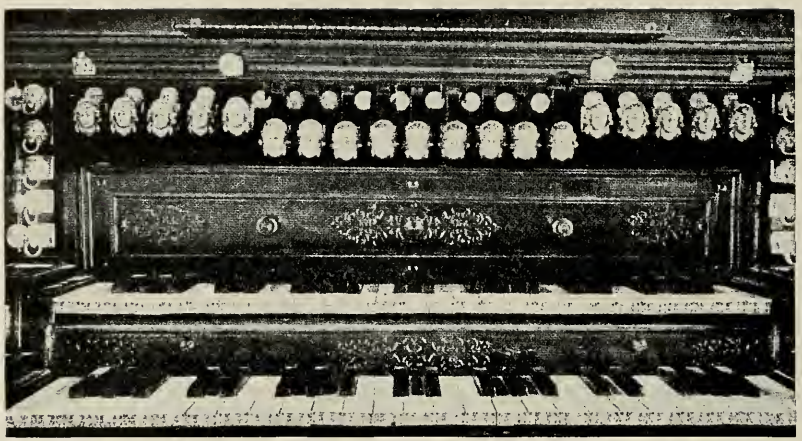


Fig. 2. Die Manualen auf Compenius Orgel.

Tiefe 1,50. Die Hinterwand ist glatt, die drei anderen Seiten dagegen sind mit Füllungen, Pilastern und eingelegten Holzsorten reich dekoriert. Die Fassade ist im Renaissancestil prachtvoll ornamentiert: in der Mitte doppelte Flügeltüren, die sich zu einer inneren Fassade öffnen, und auf jeder Seite eine geschnitzte weibliche Karyatidenfigur, jede mit ihrem Wappenschild, beziehungsweise dem dänischen und dem braunschweig-wolfenbüttelschen Wappen. Oben sind Architraven mit Zahnschnitt- Eierstock- und Perlenschnurornamenten, durch hervorspringende Konsole getrennt. Zu oberst Karnisse und drei Vasen, mit einer Dekoration von Ornamentik und Renaissancemasken verbunden.

Die Flügel in der Mitte öffnen sich für die eigentliche Pfeifen-Fassade, äusserst wirkungsvoll in der Disposition, die Pfeifen reich geschnitzt in verschiedenen Holzsorten, Oliven, Kornelholz, Birnenholz, mit Elfenbeinbekleidung eingelegt und reicher Vergoldung p. p., alles typisch für die Renaissancezeit. Im Gegensatz zu den neueren Orgeln mit ihren runden Pfeifen aus Zinn besteht diese Orgelfassade lediglich aus *viereckigen* Pfeifen, alle ausnahmlos aus Holz. So auch mit den übrigen Pfeifen der Orgel: alle sind aus Holz, keine ist aus Metall.

Der oberste Teil der Fassade besteht aus 45 Pfeifen (wovon eine stumm) von der *Prinzipalstimme.* Unter einem grossen Bogen gruppieren sich die 45 Pfeifen in drei Abteilungen, von denen diejenige in der Mitte die 9 grössten Pfeifen enthält, die auf den Seiten je 18 kleinere Pfeifen, alle aus dem Kernholz des Eichbaumes geschnitten, auf der Aussenseite mit dicken Elfenbeinplatten mit Ornamenten und Rahmen aus Ebenholz bekleidet. Die leeren Pläne oberhalb der Pfeifen werden von geschnitzten Engelsgestalten ausgefüllt, die sich über der höchsten Pfeife in der Mitte die Hände reichen. Die Räume über den beiden kleineren Pfeifengruppen werden von vergoldeten Holzschnitzereien ausgefüllt, Ornamente von Laubwerk um zwei sitzende Figuren herum, eine nackte Frau, über der eine kindliche Gestalt hervorguckt und einen Mann, welcher auf Horn bläst. Die beiden obersten Ecken enthalten zwei geflügelte, flötenblasende Kindergestalten.

In dem unteren, kleineren Teil der Fassade befindet sich in drei Gruppen im Ganzen 46 kleine Pfeifen (wovon eine stumm)

aus Buchsbaum mit eingelegtem Ebenholz. Es sind dies die *Zungenstimmen* des Hauptwerkes. Eine verschiebbare, schmale Metallplatte dient als Notenpult.

Die Klaviatur hat 2 *Manuale*, wovon die obere das Hauptwerk ist. Die Tasten, — in jedem der Manuale 45 — sind aus dickem Elfenbein und Ebenholz; die Vorderfläche der Untertasten sind mit fein ziselierten Silberplatten bedeckt. Die Manuale werden durch Silberhandgriffe (Löwenköpfe) zusammengekoppelt. Während des Koppelns kann das Unterklavier nicht gespielt werden. Manuale und Pedale können nicht zusammengekoppelt werden.

Die Tasten des Pedals, 23 an der Zahl, sind ebenfalls reich ausgestattet, die Untertasten aus Eichenholz mit dicken Elfenbeinplatten, die Obertasten aus Ebenholz. Die Klaviatur kann hier wie eine Schublade eingeschoben werden.

Die Orgel verfügt über im Ganzen 27 Stimmen, gleichmässig verteilt mit je 9 Stimmen im Hauptwerk, Unterklavier und Pedal. Dazu kommen ferner 4 spezielle Register (siehe unten). Die Registerzüge sind alle aus massivem Silber, die Knöpfe mit schön ziselierten Menschen- und Tierköpfen geschmückt.

Die Register sind wie folgt:

Hauptwerk C-c³ (45 *Tasten.*)			*Unterklavier C-c³* (45 *Tasten.*)		
Prinzipal	8	Fuss	Quintatön	8	Fuss
Gedackt	8	„	Klein Gedackt . . .	4	„
Klein Prinzipal. . .	4	„	Prinzipal, Diskant .	4	„
Gemshorn	4	„	Blockflöte, Diskant .	4	„
Nachthorn	4	„	Kleines Gemshorn .	2	„
Blockflöte	4	„	Nazard	$1^1/_3$	„
Supergedackt . . .	2	„	Cymbal	$^1/_4$	„
Gedackt-Quint . . .	$2^2/_3$	„	Krummhorn	8	„
Rankett	16	„	Geigen-Regal . . .	4	„

Pedal C-d[1] (23 *Tasten.*)

Subbass	16	
Gemshorn	8	„
Quintatön	8	„
Querflöte	4	„
Nachthorn	2	„
Fistula rurestris . . (Bauernflöte)	1	„
Sordunen-Bass . . .	16	„
Dolzian.	8	„
Vox virginea . . . (Jungfer-Regal)	4	„

Spezielle Register.

Eule. Brummbass, C.
Rose 1 Tremolo f. Pedal.
Rose 2 Tremolo, kleines.
Narrenkopf, Dudelsack F-c.

Man bemerkt in dieser Disposition teils die grosse Anzahl 4Fuss Stimmen in den Manualen, teils das reich versehene Pedalwerk, das eben so viele Register wie jedes der Manuale besitzt, und zwar nicht nur tiefe Stimmen, sondern auch eine ganze Reihe hoher Stimmen von 4 und 2, ja sogar von 1 Fuss. Das Pedalwerk ist also hier nicht ein Accessorium zum Hauptwerk, sondern hat selbstständige Bedeutung. Dies ist für die Orgelbaukunst dieses Zeitalters besonders eigentümlich. Wenn man in Michael Prätorius „*Syntagma musicum*" die Dispositionen der Orgel aus der damaligen Zeit untersucht, wird man manche entsprechende, wenn auch nicht ganz so entscheidende Beispiele finden für die grosse Rolle, die dem Pedalwerk in den damaligen Orgeln zuteil wurde, so in den grossen Orgeln in Braunschweig und Lüneburg. In seiner obengenannten Abhandlung erwähnt C. M. Philbert eine andere Orgel aus dieser Periode, St. Petri in Görlitz, die eine ganz ähnliche Disposition der Register hat. Durch diese Disposition wird der Vorteil erreicht, dass die *Zwischenstimmen* grösseres Gewicht erhalten, was natürlich von besonderer Bedeutung für den damaligen Orgelstil war, welcher entschieden den Stempel der Polyphonie trug. Hier stehen nicht Bass und Diskant ohne verbindendes Zwischenglied in der melodischen Zeichnung einander gegenüber.

Diese eigentümliche Selbstständigkeit des Pedals in der Registerdisposition hängt mit der ganzen damaligen Kompo-

sitionstechnik zusammen. Die erwähnten Instrumente stammen alle aus Norddeutschland, wo uns gerade zu jener Zeit die Figural bearbeitung der *Lutherschen Choräle* in reichlicher Menge begegnet. Um den festen Stamm der Melodie schlingen sich hier die Stimmem in kontrapunktischer Fülle, indem der Cantus firmus in das Pedal gelegt ist, wo er unbeirrt seinen ruhigen Gang geht, während die Hände mit dem Figuralsatz auf den Manualen in ununterbrochener Bewegung sind. Zu diesem Zwecke musste eine Disposition wie die obengenannte, wo das Pedal auch über die höchsten Register, den höchsten Diskant verfügt, sich besonders praktisch zeigen. Bezeichnend ist es hier, dass das höchste Pedalregister, das auf unserer Orgel „Bauernflöte" (1 Fuss) genannt wird, zu jener Zeit auch unter dem Namen „Choralflöte" auftritt. Dies scheint genügend die besondere Bestimmug dieses Registers anzugeben. Zum Ueberfluss hebt Mich. Prätorius dasselbe in seiner „Syntagma musicum" hervor, indem er hinzufügt, dass dies eine Eigentümlichkeit der deutschen Orgel ist. [1]) Interessant ist es also, hier festzustellen, auf welche Art neue Kunstformen, d. h. rein geistige Momente, sich sofort in dem Gerät der Hande, oder vielmehr des Fusses, bemerkbar macht, womit sie hervorgebracht werden.

Mit dem Raum ist überall stark gespart worden, es ist offenbar die Aufgabe gewesen, möglichst viel auf möglichst kleinem Platz zu sammeln. Während die Manualregister wie gewöhnlich ausgezogen werden, sind die Pedalregister durch Hebung in Bewegung zu setzen, recht bequem übrigens für den spielenden Organisten. Der innere Raum der Orgel ist mit grösster Geschichtichheit ausgenutzt worden, jede Ecke ist verwendet. Der kleine Orgelkasten fasst daher ein Tausend grosse und kleine Pfeifen mit zugehörigen Kanälen, Windkasten und Windladen samt ihren weitläufigen Verbindungsgliedern. Der Raum ist grade der unbedingt nötige, weder grösser noch kleiner. Der tiefste Bassoktav hat den sogenannten *„Kurzen Oktav"*, also mit Weglassung der Töne Cis, Dis, Fis, und Gis, den Gebräuchen der damaligen Zeit entsprechend.

Die Manuale haben also zwar je 4 Oktave, aber nur im

---

[1]) Syntagma musicum II Pag. 140: Diese Stimme wird bei uns in Deutschland, sonderlich wenn man den Choral im Pedal führen will, sehr geschätzt. Die Italiener aber verachten alle solche kleine Bassstimmen von 2 od. 1 Fuss Ton".

Ganzen 45 Töne, und das Pedal dergestalt zwar etwas über 2 Oktave, aber nur im Ganzen 23 Tasten.

Die Orgel hat 999 fungierende Pfeifen nebst 2 stummen, im Ganzen also 1001 Pfeifen. Alle sind sie, selbst die allerkleinsten, aus Holz, und zwar aus auserwählten Holzsorten, Eiche, Birne, Ahorn und Buchsbaum. Bei einzelnen der Windkanäle kommt doch auch das einfachere Fichtenholz vor; dies scheint doch ein späterer Zusatz zu sein, erst angebracht, nachdem das Instrument nach Dänemark gekommen ist, indem das Papier, das zur Verstopfung dieser Windkanäle verwendet ist, aus dänischen Staats-Rechenschaften derselben Zeit stammen. Wahrscheinlich sind diese Windkanäle gleichzeitig mit der ersten Aufstellung des Werkes in Dänemark angebracht, welche wie erwähnt Meister Esaias Compenius persönlich leitete.

Die ganz besondere Sorgfalt, womit die Orgel gebaut ist, zeigt sich klar bei einer näheren Betrachtung der einzelnen Pfeifen. Eine vollkommene Meisterarbeit ist hier geleistet, und nichts ist gespart, weder was Arbeit noch Material betrifft. Den Stand der damaligen Orgelbaukunst erkennt man hier klar und deutlich an der ausgezeichneten Verfassung, worin dieses Werk, jetzt über 300 Jahre alt, sich noch befindet. Die ausserordentliche Liebe, womit der Meister seine Arbeit umfasst hat, scheint vom Schicksal belohnt worden zu sein, das in wunderbarer Weise dies Werk beschützt hat, nicht nur gegen die Zerstörunge des Feuers, sondern auch gegen das langsame Vergehen durch den nagenden Zahn der Zeit. Obgleich das Werk ausschliesslich aus Holz ist, befindet es sich noch in vollkommen gutem Stande, von Baufälligkeit ist keine Rede. Selbst der ärgste Feind des Holzwerkes, der Holzwurm, hat es geschont! Während manch jüngeres Werk längst vor Alter zerfallen ist, steht diese uralte Orgel noch heute in allem Wesentlichen in ihrer ursprünglichen Gestalt da, frisch und lebenstüchtig. Um sie noch sicherer zu bewahren, sind sämtliche Pfeifen bei der Restaurierung gefirnisst worden, dreimal auswendig und einmal inwendig.

Wie schon erwähnt, sind alle Pfeifen viereckig. Die genaue Anpassung dieser viereckigen Pfeifen an das Pfeifenbrett hat — wie man sich vorstellen kann — eine grosse Arbeit gekostet, nicht zu Mindesten weil es sich darum handelte, mit möglichst wenig Raum auszukommen. Dies geht deutlich aus der Art

hervor, auf welche die Pfeifen im inneren Orgelkasten angebracht sind. Mehrere der langen Basspfeifen sind im Winkel gebogen, andere lange Pfeifen sind aus der natürlichen Reihenfolge heraus für sich gestellt, und ganze Reihen von Pfeifen sind aus Platzrücksichten in liegender Stellung angebracht.

Von den Pfeifen mögen hier einige erwähnt werden, die zu besonderen Bemerkungen Anlass geben.

Zuerst *die Zungenstimmen.* Von diesen gibt es im Ganzen 6 Register, 1 Register im Hauptwerk, 2 im Unterklavier, und 3 im Pedal. Diejenige von den damaligen Instrumenten, wonach diese Zungenstimmen in unserer Orgel gebildet sind, nämlich das alte *„Regal"* und das alte *„Rankett"* oder *„Rackett"*, waren damals noch in ihrer frühesten Kindheit und nicht eben imponierend. Nach den schnarrenden knurrenden Tönen, die aus diesen Instrumenten erklangen, gab man nicht ohne Grund diesen Registern den Namen *„Schnarrwerk"*. Die Zeit war noch fern, da man durch sinnreiche Erfindungen und Verbesserungen der Zungenstimmen alle diejenige Register herstellen konnte, die grade heutzutage den Zungenstimmen der Orgel ihren besonderen Charakter verleihen, Trompet, Posaune, Klarinet, Oboe, Fagot, Euphonia u. s. w. Hier, im Anfang des 17ten Jahrhunderts, musste man, was diese Stimmen betrifft, sich mit einem in Bezug auf Klangfarbe äusserst primitiven Resultat begnügen. Dieses gilt auf unserer Orgel besonders den 16 Fuss „Rankette" im Hauptwerk (Fig. 3) und komisch genug, ebenfalls dem 4 Fuss „Jungfer Regal" im Pedal. (Fig. 4.) Über diese letzte Orgelstimme macht Michael Prätorius irgendwo eine Bemerkung, die fast wie eine leise Ironie klingt, nämlich: sie müsse klingen wie „eine Jungfernstimme, die Bass singen möchte"! Nicht ganz so schlimm sind die anderen Zungenstimmen, so z. B. der Sordun-Bass im Pedal (Fig. 5), aber wirklich gut sind nur *„Geigen-Regal"* 4 Fuss im Unterklavier (Fig. 6) und *„Dolzian"* 8 Fuss im Pedal (Fig. 7). Durch passende Registrierung mit „Tremolo" kann genannte „Geigen-Regal" eine ganz eigene Charme erhalten, die seinem Namen entspricht, einen feinen und hellen, leicht zitternden Geigenton.

Die Konstruktion der Pfeifen in diesen Zungenstimmen ist ganz verschieden von der jetzigen. Für moderne Zungenstimmen spielt „der Schallbecher" eine wichtige Rolle teils durch Ver-

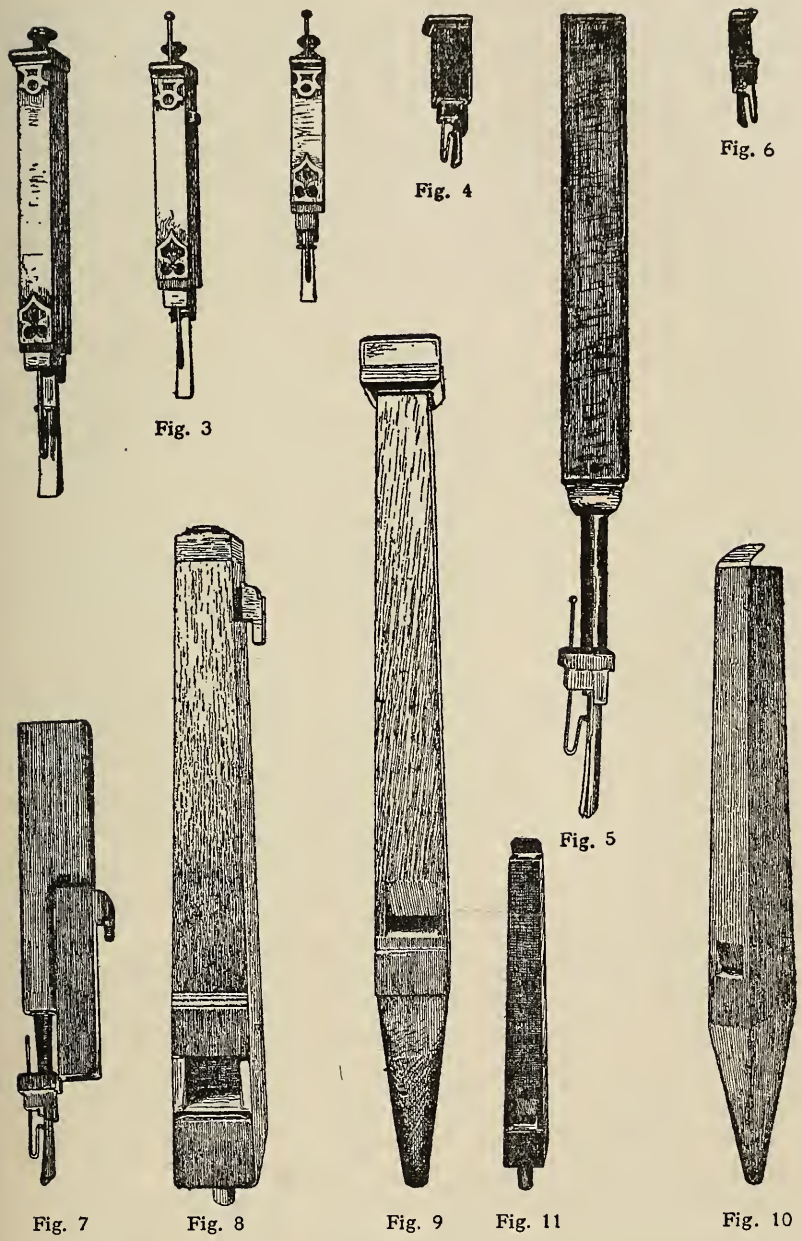


Fig. 3—7 Zungenstimmen. Fig. 8—11 Labialstimmen.

stärkung und Veredlung des Tons, teils durch Individualisierung seiner Klangfarbe. Aber dieses wichtige Moment fehlt bei den alten Rankettstimmen, indem man sich hier damit begnügt, den Ton hervorzubringen, ohne daran zu denken, ihn zu veredeln. Der Pfeifenkörper ist natürlich ganz klein, und nimmt sich in der Breite, was er der Länge nach hätte haben sollen; die Pfeifen sind also kurz und dick. Der 16 Fuss Sordun-Bass (Fig. 5) ist beispielsweise nur 52 cm. lang, aber 5 cm. breit, der „Jungfer-Regal" (Fig. 4) nur 8 cm. lang, aber 2½ cm. breit u. s. w.

Die Rankettregister erregen somit unser historisches Interesse, aber rein musikalisch tragen entschieden *die Labialstimmen* den Preis davon. Sie brauchen sich unserer Zeit gegenüber keineswegs zu schämen, besitzen eine Klarheit und Schönheit, eine Fülle und eine Individualität, die man selbst in unseren fortgeschrittenen Zeiten nicht besser verlangen könnte. Die hohe Technik, die dieses Werk repräsentiert, steht hinter unserer Zeit auf keinen Fall zurück. Von selten rundem und vollem Ton ist Subbass 16 Fuss (Fig. 8), Gedackt 8 Fuss (Fig. 9), und Blockflöte (Fig. 10).

Auf *Principal* 8 und 4 Fuss (Fig. 11) samt *Quintatön* ist die Kernspalte mehr wie gewöhnlich vorgeschoben, wodurch der Luftstrom mehr nach aussen gezwungen wird. *Querfölte* 4 Fuss im Pedal hat eine ungewöhnlich enge Mensur, weswegen sie auch im Rohr sehr lang ist (8 Fuss). Sie ist jetzt überblasend; um zu verhindern, dass der Ton bei schwächerer Luftgebung in die Unteroktave schlägt, wurde nämlich bei der Restaurierung mitten in das Rohr ein Loch gebohrt.

Ferner das charaktervolle *Gemshorn* samt den beiden hohen Registern im Pedal, *Nachthorn* und *Bauernflöte*, beide Flötentöne edler Art. Endlich *die speziellen Register*, die beiden *Tremolanten*, ferner *„Eule"* und *„Narrenkopf"*, ersteres mit seinem weichen Summen, letzteres mit seinen schnarrenden Dudelsacktönen, alles sehr bezeichnend für die krassen Effekte, welche die damalige Zeit so sehr schätzten.

Das ganze verbindet sich zu einem Ensemble, die einem Organisten mit Phantasie und Kunstsinn reichlichen Stoff darbietet. Er wird in dieser alten Orgel hervorragendes Material vorfinden, um erfindungsreich zu registrieren, und aus dem

wechselnden Farbenspiel der Instrumentation ein Tonbild zu schaffen, voll strömendem Leben und besonders mannigfachem Kolorit. Es ist wohl zweifelhaft, ob die Orgel ursprünglich als eigentliches Kircheninstrument gebaut wurde; sowohl ihrer äusseren Pracht, wie auch ihrem reichen und wechselnden Inhalt nach zu urteilen, ist sie weit eher als Saloninstrument gedacht. Es war insofern ganz richtig, dass man sie zu seiner Zeit von der Kirche in den Rittersaal auf Frederiksborg Schloss hinüberbrachte. Hier wo der funkelnde Wein den Pokal füllte und der Kavallier mit seiner schönen Dame zierlich die charaktervollen Tänze der Zeit übte, die festliche Paduan und Galliard, die würdige Sarabande, die lustige Bourrée und die ausgelassene Gigue, hat ein Instrument wie dies den rechten musikalischen Hintergrund abgeben können. Und handelte es sich um irgend einen musikalischen Scherz, der die Gäste des Hofes belustigen könnte, so war ja die Orgel imstande, auch dieses zu leisten. Indessen, das festliche Leben des Rittersaals ist jetzt verschwunden, und aus dem königlichen Residenz-Schlosse ist jetzt ein nationalhistorisches Museum geworden. Es ist daher richtig, dass die Orgel wieder ihren Platz dort gefunden hat wo Christian der Vierte, der königliche Musik-Mäzen, sie ursprünglich hinstellte, in der herrlichen Schlosskirche.

Dort wird die alte 300-jährige Orgel regelmässig wöchentlich gespielt. Sie bestätigt wieder die Erfahrung, dass jede Zeit ihr eigenes Klangideal hat und die Instrumente darauf eingestellt sind. Wie Michael Prätorius in seiner „Syntagma musicum" (1619) sich stolz ausdrückt: „Die Wahrheit zu bekennen, so ist keine Kunst so hoch gestiegen, als eben die Orgelkunst; denn der Menschen subtile Spitzfindigkeit und fleissiges Nachdenken hat es dahin gebracht, dass sie nun gänzlich ohne einigen ferneren Zusatz wohl bestehen bleiben kann".

Je mehr man sich in die Untersuchung dieses alten Stückes vertieft, desto mehr muss man den Erfindungsgeist und die technische Überlegenheit bewundern, die es in jeder Einzelheit zu Schau trägt. Es ist hier weder an Arbeit, Einsicht noch Geld gespart worden. Oder wie der früher genannte französische Orgelbauer, Felix Reinburg, sich ausdrückte, als er seine Restaurierings-Arbeit beendet hatte: „Diese Orgel ist von einem Orgelkenner seltener Art gebaut, einem Manne, der in seinem Fach

für seine Zeit sehr hoch gestanden hat und in einzelnen Punkten sogar dieser voraus war. Und es ist auf die Veranlassing eines Mannes ausgeführt worden, für den die Kosten keine Rolle spielten. „Selten, fügte er hinzu, habe ich eine Orgel gesehen, die, obgleich klein von Dimensionen, in dem Masse das Merkmal der Vollkommenheit an sich trägt, wie diese".

ANGUL HAMMERICH.

LA MUSIQUE AU CONGRÈS D'HISTOIRE DE L'ART TENU À PARIS 1921.

Un Congrès d'Histoire de l'art vient de se réunir à Paris, dont la presse quotidienne et les Revues spéciales ont déjà fait ressortir l'importance pour ce qui est des arts plastiques. Qu'il nous suffise de noter la présence non seulement des savants les plus considérables d'Europe (Autriche et Bulgarie comprises) mais celle aussi de délégations de contrées plus lointaines, Perse, Chine, Japon, sans parler des deux Amériques.

Le fait capital, à notre sens, est peut-être l'attribution à l'histoire de la musique d'une des quatre sections de ce Congrès: par quoi se trouve enfin supprimé le traditionnel et stupide cloisonnement hiérarchique entre les Arts.

L'organisation préalable de la section avait été confiée à MM. André Pirro, professeur d'histoire de la musique à la Sorbonne, et Henry Prunières, docteur-à-lettres. Le bureau fut ainsi composé: President: M. Karl Nef, professeur à l'Université de Bâle.

Vice-présidents: MM. Boghen (Italie), Burlingame-Hill (États-Unis), Fuller-Maitland (Angleterre), Scheurleer (Hollande), Viana da Motta (Portugal). Pour la France, MM. Amédée Gastoué, André Pirro, Henry Prunières.

Secrétaires: MM. de Freitas-Branco (Portugal), André Cœuroy et Marc Pincherle.

Le nombre des communications lues au cours de ces neuf séances est considérable: cette abondance, et plus encore l'ampleur et la variété des sujets traités excuseront en quelque mesure les lacunes du présent résumé.

I.

ÉTUDES DE TEXTES MUSICAUX.

Le plus ancien monument étudié est une version, de la fin du

XIIe siècle, du Chant de la Sibylle, dont M. Félix Raugel communique au Congrès une reproduction photographique d'après le ms. des archives de l'Hérault. M. F. R. rappelle l'origine et la vogue des vers dits sibyllins.

A propos de l'Alarme, pièce descriptive d'un disciple de Machaut (â 1377) nommé Grimace, M. Gastoué montre l'art polyphonique médiéval aussi instrumental que vocal. L'Alarme est écrite pour une voix chantante et trois instruments.

M. Giulio Bas retrouve dans un manuscrit du Mont-Cassin une déploration sur la mort de Binchois qui existe, sans nom d'auteur à la bibliothèque de Dijon, où l'abbé Morelot l'étudia jadis. L'attribution qu'en peut faire M. Giulio Bas à Jean Ockeghem donne plus de force à l'hypothèse selon laquelle ce dernier aurait été l'élève de Binchois.

De M. Bernoulli, de savantes observations sur la notation de rythmes complexes dans quelques compositions du XVIe siècle.

M. Hadow annonce la publication, par l'Oxford University Press, d'une collection considérable de musique religieuse de l'époque Tudor; souligne, après l'imitation flamande, le magnifique épanouissement des Tomkins, Gibbons, etc..., et surtout de Tallis et Byrd.

M. Scheurleer signale, dans le même ordre de travaux, l'édition intégrale entreprise en Hollande de l'œuvre de Josquin des Prés.

M. Henry Expert continue l'inventaire critique des recueils d'Attaignant, ceux en particulier de la bibliothèque Mazarine (Res. 30345 A), analyse d'exquises pièces de Certon, Claudin de Sermizy, Passereau, Mouton, etc., identifie plusieurs anonymes, rectifiant çà et là bon nombre d'erreurs d'Eitner.

C'est des recueils périodiques de Ballard que M. Paul-Marie Masson tire un très curieux aperçu de l'évolution du goût musical en France, de 1695 à 1731, de plus en plus porté vers l'italianisme et la musique savante.

M. Paul Brunold, appuyant sa démonstration d'exemples au clavecin, note entre un livre de d'Andrieu, vers 1703, et ceux plus connus publiés après 1720, des différences de style qui suggèrent l'idée d'un homonymat.

Enfin M. Felice Boghen signale aux clavecinistes des sonates inédites, à deux clavecins, de Bernardo Pasquini (1704, Bibl. estense de Modène), de qui il nous retrace la féconde carrière.

La basse, seule, était écrite, assez élaborée pour indiquer l'esprit de la réalisation: preuve de la culture musicale des clavecinistes capables de l'entreprendre à vue. Avec le concours de M. I. Philip, M. Boghen fait entendre, à deux pianos, sa magnifique version de l'œuvre reconstituée.

II.

ÉTUDES D'HISTOIRE ET DE BIOGRAPHIE.

D'un caractère plus synthétique est le tableau, extrait par M. Pirro des mémorialistes du XVIIe siècle, de la vie musicale aux galères, où les virtuoses bénéficient d'un traitement de faveur, d'un enseignement technique régulier, et de la curiosité sympathique des grands.

M. de Freitas Branco traite, en un chapitre très neuf, de la riche école contrapuntique portugaise des XVI—XVIIe siècles, avec, fixés principalement à Evora, des maîtres dont l'un, Duarte Lobo (Eduardus Lupus) était prisé des Espagnols à l'égal de Tomas de Victoria.

En Azzoleno della Ciaia, le comte Chigi Saracini étudie un artiste semblable, par la multiplicité de ses dons — organiste compositeur, facteur d'orgues, — aux grands Italiens de la Renaissance.

Du XVIIIe siècle, M. Louis Fleury évoque un flûtiste charmant, Naudot, et fait entendre une de ses sonates, accompagné au clavecin par Mme Wanda Landowska.

Pour l'époque contemporaine M. Viana da Motta nous donne un „Etat" de la musique portugaise, appuyé par une excellente exécution au piano d'*excerpta* des œuvres les plus typiques.

M. Burlingame Hill, parlant des musiciens américains d'ajourd'hui, nous les montre curieux de toutes les techniques, mais impatients d'échapper à l'influence prépondérante soit du folk-lore indien ou nègre, soit des écoles de Leipzig et de Paris, pour instaurer un art vraiment national.

III.

ÉTUDE DES ÉCHANGES INTERNATIONAUX.

Nombre de délégués avaient courtoisement orienté leur recherche vers ces études d'influences, et particulièrement de l'influence française à l'étranger. Citons les travaux de M. Bonnelli, sur les

joueurs de flûte français, au service de la seigneurie de Sienne au XVe siècle, avignonnais pour la plupart.

De M. Felipe Pedrell, sur une collection conservée à l'Escurial, de madrigaux de Jean Brudieu, né à Limoges vers 1510, et plus tard fixé en Espagne.

De M. van den Borren, sur deux recueils peu connus d'œuvres de Roland de Lassus, à la bibliothèque royale de Bruxelles (M. H. Prunières en signale deux autres exemplaires, dans sa collection personnelle, et à la bibliothèque Sainte-Geneviève). Ces recueils par leure date, jettent un jour nouveau sur les rapports très suivis entre Roland de Lassus et le public français.

De M. Luigi Torri, sur un exemplaire unique d'un madrigal à quatre voix de Jean d'Arras, daté de 1570 et conservé à la bibliothèque de Turin.

De M. Th. Gérold, deux communications, l'une sur les rapports entre la chanson française et la chanson allemande aux XVe et XVe siècles, l'autre sur les influences multiples au XVIIIe siècle (après 1766) de l'opéra-comique, français sur la rénovation du Singspiel allemand (Audition d'exemples de Mozart, Hiller, Schulz, Dittersdorf, chantés par Mme Th. Gérold).

De M. Karl Nef, sur l'influence française sur le développement de la suite; particulièrement l'allemande, modifiée tout à tour par les virginalistes anglais, par nos luthistes et qui trouve sa forme classique, avant Bach, chez Chambonnières et Couperin.

De Mme Wanda Landowska sur Bach et les clavecinistes français. Hors des habituelles redites, Mme W. L. trouve mille preuves nouvelles de la connaissance qu'avait le grand Cantor de l'œuvre de nos clavecinistes; de sa compréhension, de sa prédilection pour cet art. Elle illustre sa conférence d'exemples au clavecin, doublement précieux, par leur valeur démonstrative et leur incomparable charme musical.

De MM. Sem Dresden, sur l'influence, ou plutôt la diffusion de la musique française aux Pays-Bas.

De M. Fuller Maitland sur les influences réciproques internationales, particulièrement entre France et Angleterre: il espère que la musique contemporaine anglaise, à son tour, sera capable d'avoir une action sur les écoles continentales.

IV.

HISTOIRE DE LA MUSIQUE DRAMATIQUE.

Étroitement liée à l'histoire des échanges musicaux entre France et Italie au XVIIe siècle, la communication de M. Henry Prunières nous révèle un opéra inédit de Paolo Lorenzani, de qui l'on ne connaissait jusqu'alors que quelques motets. De très beaux fragments en sont chantés par Mme Madeleine Bonnard (la partition réduite au clavecin par Mme W. Landowska).

M. Tessier tire de Mémoires des Menus-Plaisirs conservés aux Archives, à propos de la représentation à Saint-Germain du *Triomphe de l'Amour* (1681), d'intéressantes précisions sur la préparation d'un opéra-ballet, et la minutie de sa mise au point préalable.

A cet ordre d'études se rattachent les notes présentées par M. Levinson sur la danse theâtrale en Russie, héritière des traditions de la chorégraphie française.

V.

FOLK-LORE.

Un aperçu de l'histoire de la musique finlandaise, par M. Klemetti, nous renseigne surtout sur le chant populaire, riche au point qu'on a pu recueillir en Finlande 14.000 airs, influencé, dès les premiers siècles de l'ère chrétienne, par les tonalités d'église.

Mlle Logotheti, à propos de la chanson populaire grecque, traite du problème technique de la transcription (mode, rythme, harmonisation), montre la part prépondérante des musiciens français (Bourgault-Ducoudray, Ravel, etc.) dans la divulgation d'un répertoire splendide, dont Mme Speranza Calo nous donne, à voix seule, de très nobles citations.

Miss Natalie Curtis, dont les monographies sur le folk-lore américain sont bien connues, nous parle de la musique des indiens Peaux-Rouges. Et c'est vraiment une révélation que celle de ces trois chants: chant pour faire venir la pluie, berceuse, chant du maïs, qui nous mettent en présence d'un art complexe, aux rythmes souples, aux inflexions variées, exalté par la passion de la nature divinisée.

VI.

VARIA.

Enfin, isolés dans des catégories diverses, citons les travaux de MM. E. Rochelle et René Josz: „Essai d'une théorie de l'évolution de l'art musical conforme aux conceptions scientifiques modernes de l'évolution".

De M. André Cœuroy, sur Gérard de Nerval et la musique — son éducation musicale, son amour pour des musiciennes comme Jenny Colon et Marie Pleyel; son influence (comme librettiste, comme critique musical, comme adepte fervent des théories wagnériennes) sur le monde des lettres en particulier.

Du signataire de ces signes, sur des points obscurs d'organographie; à propos de l'histoire de la harpe, passée de l'Orient aux îles Britanniques dans les premiers siècles de l'ère chrétienne par des intermédiaires que l'on peut retrouver.

De M. Barclay Squire, sur la nécessité de constituer, au moins pour les portraits de musiciens, des répertoires iconographiques, qui rendent compte des trésors que possédent les grands musées.

De M. A. Gentili une préface dans laquelle il met en lumière l'intérêt d'un enseignement historique de la théorie musicale.

Tel est, en bref le bilan de la section d'Histoire de la Musique. Pour imparfait que soit ce résumé on y peut trouver, en manière de conclusion, le témoignage de l'extraordinaire essor des études musicologiques. Et — veuille le lecteur ne point voir ici une trace d'esprit de guerre —, on ne manquera pas de constater que, domaine exclusif des Allemands à l'origine, elles ont maintenant en tous pays des spécialistes éminents, presque toujours suivis d'un public digne d'eux.

MARC PINCHERLE.

LE DERNIER CONCERTO POUR VIOLON DE MOZART [1]).

„Pauvre Mozart! Le voici donc forcé d'écrire, — peut-être „même après sa mort, — un Concerto de violon, afin de varier ses „plaisirs! Car nous supposons que c'est bien de W. A. Mozart „qu'il s'agit? Ce Concerto, comparé à beaucoup d'autres, n'est „réellement pas trop mauvais: mais il s'y rencontre des fautes „contre les règles élémentaires de la composition telles que Mozart „n'en a jamaises commises de semblables, même dans les oeuvres de „sa prime jeunesse," [2]) etc. Et le critique va jusqu'à se croire tenu de mettre sous nos yeux un passage de l'*Adagio* qui, visiblement, trouble ses convictions les plus vénérables!

C'est ainsi que, huit ans après la mort de Mozart, en octobre 1799, le plus grand journal musical de l'Allemagne annonçait la publication chez l'éditeur André de son dernier Concerto pour violon [3]). Voila, n'est-il pas vrai, un assez mauvais debut! Une telle condamnation risquait fort, en effet, de compromettre à jamais le succès de l'oeuvre nouvelle et le fait est que les quelques lignes précitées, émanant des redacteurs anonymes de *l'Allgemeine Musik Zeitung*, — ceux que Beethoven avait coutume de nommer les „Boeufs de Leipzig", — ont exercé leur effet pendant tout le 19ème siecle sur la critique relative à ce Concerto aussi fameux qu'il est devenu sujet a controverses, sans, que toutefois, le succès du morceau se soit jamais ralenti! Malgré la découverte encore récente (1907) d'un autre Concerto pour violon de Mozart, et malgré son état d'inachèvement, ce grand et noble Conccerto en *mi bémol* demeure, pour nous, dans le répertoire mozartien, un témoin aussi haut et comme une sorte de pendant à l'admirable Concerto pour violon de Beethoven [4]).

---

[1]) Köchel no. 268.

[2]) *Allgemeine Musik Zeitung*, p. 93, 94 (octobre 1799).

[3]) Concerto pour violon le avec accompagnement de grand orchestre composé par Mozart. Oeuvre 76me. Prix 23 fl. A. Offenbach s. M. chez J. André.

[4]) Le thème initial du Concerto en *mibémol* lorsqu'il est dessiné par les basses s'apparente nettement au Concerto de Beethoven: voir ce dernier mesures 77 à 46. 1er morceau.

N'oublions pas de rappeler ici que Jean Antoine André (1775—1842) fils de l'éditeur et compositeur Jean André, l'un des créateurs du *Singspiel* allemand, s'était rendu acquéreur, à la date du 18 juin de cette même année 1799, du plus riche trésor artistique que jamais éditeur de musique ait été en mesure de se procurer d'un seul coup! En effet, la veuve de Mozart, Constance Weber, venait de lui vendre, ce jour là, tout le lot de manuscrits demeuré en sa possession et provenant de son défunt mari: il y a lieu de remarquer que notre Concerto en *mi bémol* pourrait bien être la première grande oeuvre de Mozart publiée chez André aussitôt après cette importante acquisition.

Le mystère qui plane sur l'origine du dit Concerto provient de l'absence de tout manuscrit, même fragmentaire ou de toute esquisse originale. Force nous est donc, pour l'étudier, de nous contenter d'une „nouvelle édition" parue en parties séparées chez André vers 1830 on 1840, — car la première édition, celle de 1799 échappe encore à toutes nos recherches [1]).

Voici le titre de cette „nouvelle édition" qui n'est évidemment qu'un nouveau tirage de la première:

Concerto pour le violon avec accompagnement d'Orchestre ou de Piano.
Arrangement de F. X. Gleichauf. [2])
Composé par W. A. Mozart
op. 76
Nouvelle Edition-Propriété de l'Editeur
Offenbach S./M chez Jean André no. 1288.
Pr. avec Orchestre
Pr. avec Piano: fl. 2, 42 × 2.

C'est à l'aide de cette „nouvelle" édition qu'a été établie la partition du Concerto publiée sous le no. 19 de la 24ème série supplémentaire de la grande édition des Oeuvres de Mozart (Breitkopf et Härtel): le commentaire critique qui l'accompagne ne faisant plus mention de la première édition, il parait certain que le rédacteur dudit commentaire n'en a pas eu connaissance [3]).

[1]) Cette première édition n'était pas encore épuisée lors de la publication du Catalogue chronologique des oeuvres de Mozart, par le chevalier de Koechel en 1862. Voir ledit catalogique no. 268.

[2]) Nous présumons que l'„arrangement" de F. X. Gleichauf ne vise que la réduction des parties d'orchestre pour le piano.

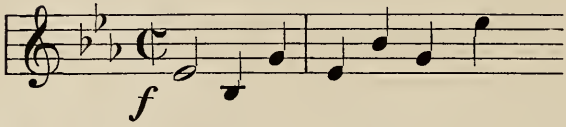
[3]) Voyez *Revisionsbericht* séries 12 et 24 (Supplément no. 19—21) p. 15 et 16. Breitkopf et Härtel. Leipzig, 1882.

Alors que l'article du grand journal de Leipzig s'adressait au public et se contentait d'appréciations assez vagues et ironiques — d'une ironie dont on a pu, dès la première ligne, apprécier toute la légèreté, — l'étude consacrée au Concerto en *mi bémol* par le rédacteur de ce Commentaire a le caractère d'une véritable critique des textes et dépasse même par son importance tous les autres articles de révision contenus dans ce recueil. L'auteur, Mr. E. Rudorff, y énumère une foule d'incorrections ou de gaucheries d'écriture et déclare que la liste de ses exemples pourrait encore s'allonger beaucoup: il s'attache à nous démontrer que jamais Mozart n'a pu commettre autant d'erreurs renouvelées, et que le Concerto „pris dans son ensemble" ne peut émaner de lui, au moins sous sa forme présente. Mais, cependant, ce jugement trahit quelques scrupules; car, vers la fin de son travail, le musicologue allemand nous prévient que „ce serait autre chose si, en prenant son jugement pour base, l'on voulait ou non exclure toute participation de Mozart à la composition de quelques fragments de l'oeuvre, considérés isolément". Il est d'avis, lui, le „réviseur", que, dans ce cas, „l'on pourrait peut être aller trop loin". Il ne lui semble pas impossible, en effet, que quelque „matériel mozartien" ait pu être utilisé gauchement ici par une main étrangère et il admet que, par exemple, il a pu exister des esquisses du premier morceau et du finale de la main de Mozart; l'instrumentation de celles-ci aurait été complétée et la suite des morceaux rajoutée.

En somme, ce commentaire critique de la grande édition des oeuvres de Mozart, paru en 1882, reproduit et aggrave, sous une forme plus savante, la boutade du journaliste de 1799 et le problème ne s'en trouve guère eclairci. Nous allons essayer de le reprendre ici et d'appliquer à l'étude de cette oeuvre fameuse les méthodes d'examen et les procédés d'analyse que mon regretté maître et collaborateur Teodor de Wyzewa nous avait enseignés et que nous avous constamment mis en usage lors de la composition des deux volumes consacrés par nous à la „biographie musicale" de Mozart.

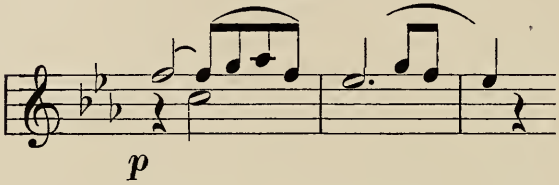
L'allegro initial du Concerto en *mi bémol* s'ouvre par ce rythme grandiose, dessiné par tout l'orchestre à l'unisson et qui servira de base puissante à tout le morceau:

Ex. I.



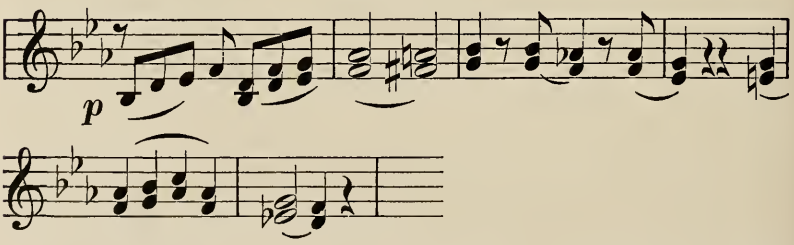
Il est aussitôt suivi d'une réponse mélodique

Ex. II.



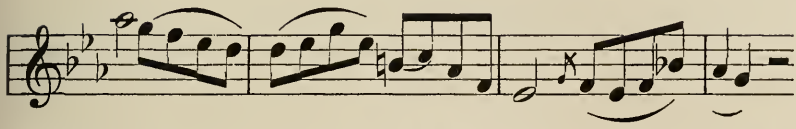
laquelle, tout à l'heure, sera la première parole du soliste, à la fois éloquente et simple. Un dessin en croches monte alors *crescendo* à l'orchestre et aboutit à la répétition, sur un *forte* éclatant, du premier sujet, toujours aussi vigoureux, mais attaqué, cette fois, par les basses sous les trémolos des violons. Le début n'avait fait que l'amorcer: il se déroule maintenant, ample et noble, tout entier devant nous et, surprise fréquente chez Mozart, le voilà qui module en différents tons, s'échelonnant parmi les instruments à vent à découvert, (mesures 26 à 31). Une brève ritournelle rythmique, en *si bémol*, sert à amener le second sujet, d'une expression tendre, comme il est d'usage, et d'ailleurs toute „mozartienne":

Ex. III.



Exposé d'abord par les cordes, dans le ton principal, il passe à l'octave supérieure, aux parties de la flute et des hautbois; le premier sujet reparait alors obstinément (pour la troisième fois depuis le début de ce tutti) aux basses avec une nouvelle modulation vers le ton de *la bémol*, conclut à la tonique et fait place à un troisième sujet, sorte de *coda*:

Ex. IV.

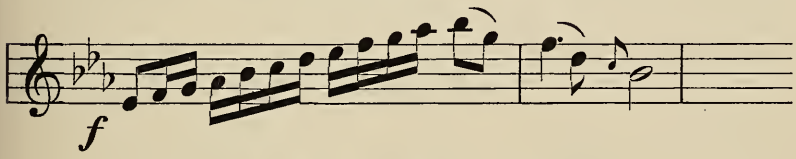


qui sert de de conclusion à ce grand tutti initial, absolument semblable aux magnifiques introductions symphoniques des Concertos de piano de la période qui s'étend de la fin de l'année 1784 à 1786.

La brusque apparition du soliste, — trait particulièrement caractéristique des Concertos de Mozart pendant cette période —, réduit l'orchestre au silence, comme il arrivera dans tout le cours du Concerto et cette constatation jette un jour éblouissant sur les origines de celui-ci. Comme on peut en avoir la preuve dans nombre d'oeuvres restées inachevées, Mozart coulait toute une oeuvre d'un seul jet continu: arrivé à l'endroit où le solo débute, il cesse d'écrire les parties d'orchestre, et ne reprend celles-ci que à la mesure où le solo s'est arrêté, remettant à plus tard le travail de mise au point de l'orchestration. L'examen de toutes ses oeuvres inachevées, sans exception, fournit la preuve de l'emploi constant de cette méthode de travail. On trouve des morceaux entiers dont les lignes principales sont tracées sans aucune solution de continuité.

Au bout des 14 mesures du premier solo, l'obsédant premier sujet reparaît à l'orchestre, pendant deux mesures, dans le ton principal; puis le soliste présente un sujet nouveau *staccato* qui lui appartient en propre, durera 13 mesures, et disparaîtra complètement de la rentrée:

Ex. V.



Ce procédé du sujet nouveau qui n'appartient qu'au soliste été employé par Mozart avec un traitement tout semblable dans son Concerto de violon en *ré*, celui qui a étér écemment découvert. Et à ce propos, il est curieux de voir combien Mozart reste souvent fidéle à ses anciennes habitudes.

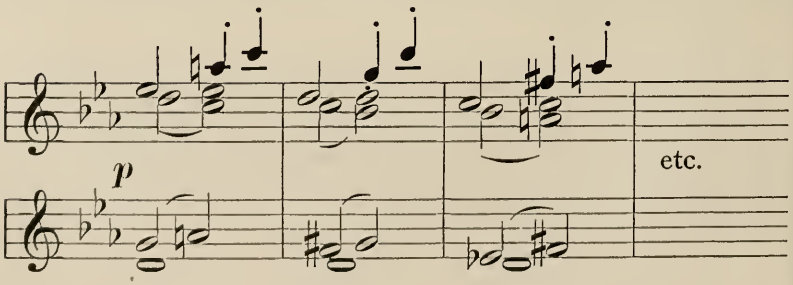
Nous aurons à démontrer par la suite que le présent Concerto en *mi bémol* doit sûrement dater de l'année 1784—1785: or, il y a cette année là sept ou huit ans que Mozart n'à plus écrit de Concerto pour le violon (le précédent avait été écrit par lui à la veille de son départ de Salzbourg pour Mannheim et Paris, le 16 juillet 1777). Lorsqu'il s'agit pour lui de traiter à nouveau un ancien genre, on le voit, chose assurément fort intéressante, revenir à d'anciens procédés abandonnés depuis longtemps, les réemployer avec un plaisir visible et, souvent d'ailleurs, avec un sens tout renouvelé. Des sonates, des concertos de piano, des quatuors, etc., sont sortis de sa plume: il les oubliera momentanément pour s'inspirer d'un vieux morceau que sa destination, qu'on me permette le mot "violonistique" vient de lui rappeler.

Et ainsi en est-il souvent lorsqu'il reprend la culture d'un terrain abandonné: que l'on regarde, par exemple, l'étonnante Sonate pour le piano à quatre mains en *fa* (1786), l'on y trouvera des effets, des procédés d'écriture directement issus d'une vieille Sonate composée en 1773 pour ledit piano à quatre mains. Il n'a nullement oublié son oeuvre de jeunesse comme on serait tenté de le croire: il l'imite dans ses procédés et, mieux que cela, il puise parfois en elle une nouvelle inspiration.

Mais revenons à notre analyse. La ritournelle du second sujet, à l'orchestre, interrompt le soliste pendant quatre mesures et celui-ci attaque alors à découvert ledit second sujet, d'une difficulté d'intonation appréciable pour tout violoniste. (Voir Ex. III). Ledit sujet passe alors à l'orchestre et le violon l'enguirlande d'une variation, le reprend, et le termine par la cadence traditionnelle à la dominante.

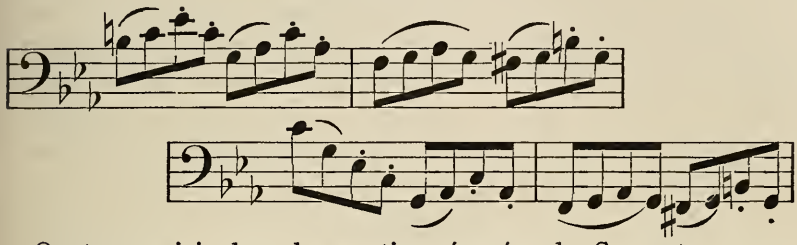
Nous voici arrivés au *développement*. Toujours notre premier sujet aux basses. Il nous conduit en passant, par des modulations essentiellement „mozartiennes":

Ex. VI.



à une reprise du *troisième* sujet, (celui qui servait de conclusion au premier tutti) en *ut* mineur, qui elle même se développe et s'approfondit par des imitations entre les dessus et les basses pour aboutir à un dessin que va s'engloutir dans les profondeurs du silence:

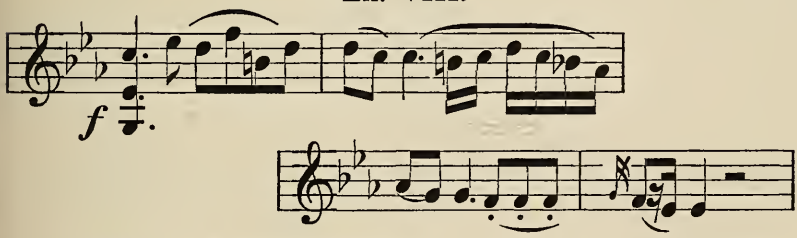
Ex. VII.



On trouve ici, dans les parties séparées du Concerto parues chez l'éditeur André, le terme "mancando" qui répond bien à la situation et qui, indubitablement, provient de Mozart: le maître qui l'emploie rarement en fait usage dans la fameuse Sonate de piano en *ut* mineur dont nous aurons à parler longuement par la suite et qui doit dater tout à fait du même temps que le présent Concerto.

Le premier sujet, très expressif, exposé par le soliste, au cours de ce développement, est tout nouveau:

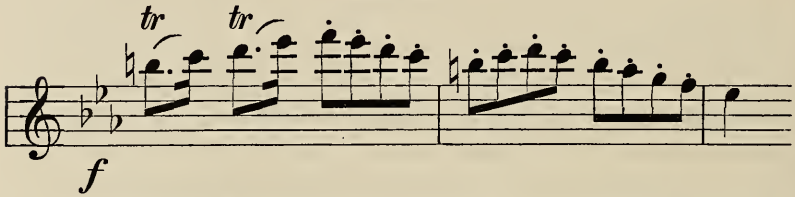
Ex. VIII.



il donne lieu à une sorte d'émouvant dialogue brusquement interrompu par l'orchestre, (toujours le premier sujet cantonné aux basses) puis le soliste fait alors valoir ses droits de virtuose par un trait en doubles croches et arpèges (26 mesures) qui se termine par une cadence pleine dans le ton d'*ut* mineur. Ce passage obligatoire occupe la place qu'il a habituellement dans tous les Concertos du maître, mais il est vide de tout accompagnement; ou plutôt les quelques notes tenues ou les batteries que le „remplisseur" a cru devoir placer sous ce trait offrent une har-

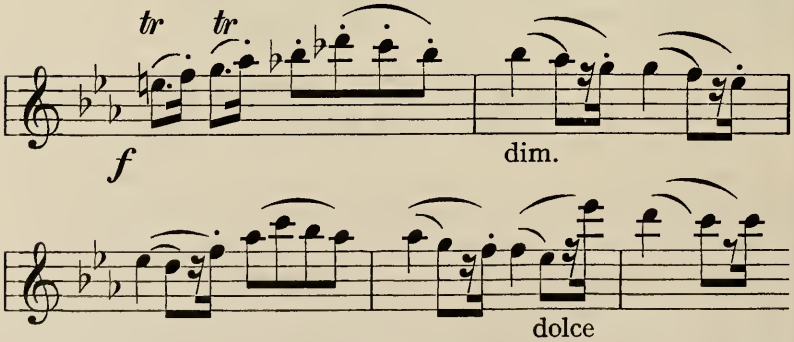
monie si grossière et, d'autre part, appellent si évidemment un retour aux basses du thême principal que nous proposons timidement une version que l'on trouvera exposée sous le trait en question, à la fin de la présente étude (Voir Ex. XXIV). Ce rappel du thême initial, Mozart s'en serait magistralement servi ici, comme dans ses autres grands Concertos, s'il avait mis la dernière main à l'orchestration du Concerto en *mi bémol*, accentuant encore ainsi, s'il est possible, le caractère symphonique du morceau tout entier. Ce même sujet revenant sans cesse parait de nouveau à l'orchestre dans le ton d' *ut* mineur, en un vigoureux unisson: mais, cette fois, sans pouvoir en imposer au soliste qui lui répond par ces deux mesures énergiques et fières:

Ex. IX.

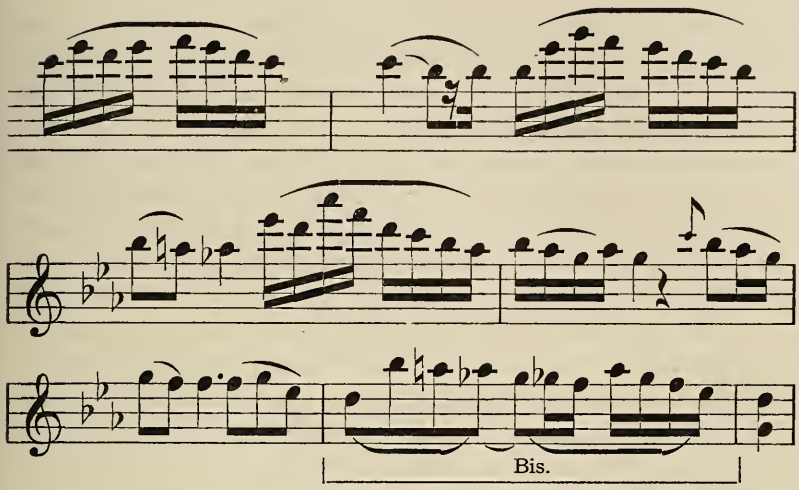


Nouvelle intervention du thème réservé à l'orchestre, toujours en *ut* mineur et ensuite, pour amener la rentrée, le soliste expose le passage que nous ne pouvons nous empêcher de citer intégralement ici à cause de sa beauté poétique, si souple, si fantaisiste et si contenue à la fois, si essentiellement „mozartienne" [1]).

Ex. X.



[1]) Observous ici qu'il y a comme un écho annonciateur de cette transitionadmirable dans quelques uns des premiers Concertos de violon de Mozart et notamment dans celui en *sol* (K. 216) où Mozart attribue à ce même passage un rôle et une portée identiques. On sait d'ailleurs l'importance expressive de la partie intermédiaire de l'air avant le *da capo* et on n'ignore pas que c'est du cadre de l'aria que le Concerto est sorti.



Quelques mesures nouvelles du tutti, puis la rentrée se fait au moyen d'une transition qui reliait déjà les deux expositions du thême initial, dans le tutti du début. Les deux premières mesures du soliste reproduisent sans changement sa première entrée en scène: mais, comme Mozart, ne manque quasi jamais de le faire, tout change, se concentre, tout se comprime et s'abrège ensuite dans cette rentrée. Plus d'apparence de ce que nous avons appelé le „sujet libre": après deux mesures de ritournelle de l'orchestre, le dernier solo s'ouvre par une reprise pareille du second sujet en doubles cordes, dans le ton principal, et la variation dont le soliste entourait ledit sujet, dans la première partie, passe ici à l'orchestre tandis que le sujet, toujours en doubles cordes, est exposé à l'octave supérieure par le soliste, Ce procédé d'échange d'un thème et d'une variation sur un thème se retrouve employé par Mozart dans la Sonate en *si bémol* écrite pour lui et la jeune violoniste Regina Strinasacchi, au mois d'avril 1784. Autre argument important pour l'époque de la naissance du Concerto en *mi bémol* ! Nous aurons d'ailleurs l'occasion de revenir plus loin sur le rôle joué par cette artiste qui semble bien avoir été l'une des violonistes les plus remarquables de la fin du 18ème siècle.

Enfin l'orchestre, après la cadence finale légèrement allongée du soliste, répète alors toute la dernière partie du tutti du début en y ajoutant une *coda* nouvelle de cinq mesures qui achève le morceau non seulement *pianissimo*, mais avec la mention *perden-*

dosi, mot qui figure à toutes les parties de l'ancienne édition André. Mozart s'est-il jamais servi de cette terminologie toute romantique? Oui, une fois! Et c'est précisément en 1784 ou 1785, dans un trio vocal inachevé, lui aussi. [1]). Ce morceau ne date pas de 1783, comme le croyait Koechel, mais bien des environs de 1784—85: son texte sert d'introduction au livret d'un opéra bouffe italien *Il regno delle Amazoni*, mis en musique par le compositeur Accorrimboni et représenté avec succès à Florence cette même année 1784 [2]).

Parmi les mille détails et procédés caractéristiques dont l'emploi est constant dans les Concertos de piano composés par Mozart au cours des années 1784—5 et qui se retrouvent dans le présent Concerto de violon, leur véritable pendant, nous ne citerons ici que les plus frappants: ils achèveront de fixer pour nous l'époque approximative de sa naissance.

C'est d'abord, la prépondérance des basses sur lesquelles reposent tout le morceau: qu'on lise, par exemple, le premier tutti du célèbre Concerto de piano en *ré mineur* (février 1785) dont le thème initial, tragique, sombre, presque „don juanesque", n'appartient qu'aux basses où il gronde sous les trémolos des violons; que l'on juge encore de l'importance capitale desdites basses dans la marche héroïque qui s'annonce dans le lointain, *piano*, à l'unisson, puis *forte* ensuite, sous les tremolos des dessus, dans le Concerto de piano en *ut* (mars 1785): même facture, mêmes effets obtenus par les mêmes moyens dès le premier tutti de notre Concerto de violon!

Et quelle n'a pas été notre surprise de retrouver précisement dans ces trois grands Concertos de 1785 toutes les conclusions des premiers morceaux s'éteignant dans un *pianissimo* à peine perceptible, procédé déjà très romantique et qui revêt dans notre Concerto de violon en *mi bémol* un sens et une portée poétique équivalente! Mais ce n'est pas tout: il n'est pas jusqu'au traitement des instruments à vent qui va parfois jusqu'à l'identité absolue: en effet, dans le premier morceau du merveilleux Concerto pour piano en *mi bémol* daté de décembre 1785, les „vents" dessinent 5 mesures à découvert (1er tutti); or, *au même*

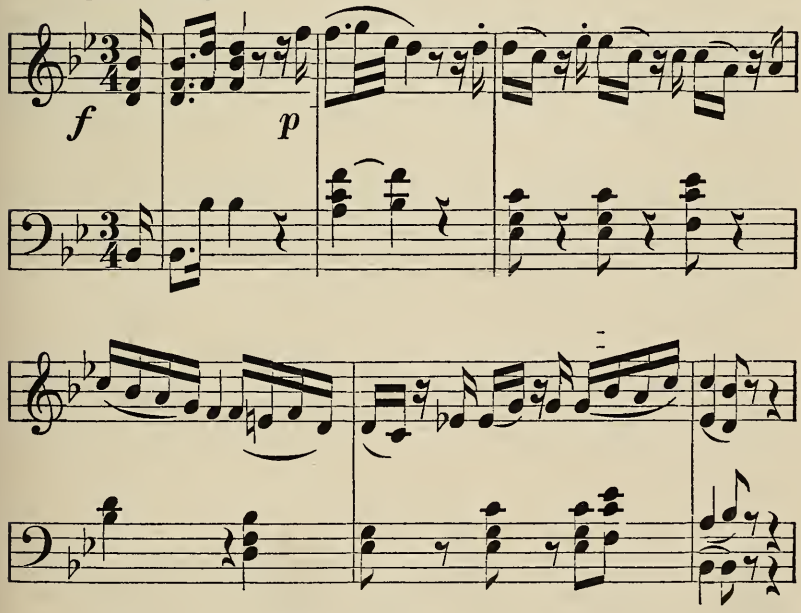
[1]) Voyez la reproduction de cette esquisse déjà très poussée dans O. Jahn Ire Edition 3ème vol. Beilage I on y trouvera, tout à fait à la fin, l'emploi du mot perdendosi.

[2]) Gerber-Tonkünstler Lexikon Tome I, Ire Edition, col. 8.

endroit, se trouve (mesures *26* à *31*) le contrepoint des instruments à vent à découvert que nous signalions plus haut dans le premier tutti de notre Concerto! Mais nous n'en finirions pas à vouloir rapporter ici tous les traits communs, tout ce qui, au premier coup d'oeil, frappe comme un air de famille, et plus tard, à l'examen, se vérifie par des preuves inattaquables.

Le mouvement lent qui suit „Un poco Adagio" est un des plus beaux chants, un des plus profonds, un de ceux qui „vont le plus loin" que Mozart ait jamais écrits. Et c'est tant pis pour ceux qui n'y ont aperçu que les lacunes d'un accompagnement dont le pauvre „remplisseur" s'est tiré comme il a pu! L'orchestre qui ne comporte que le quatuor des cordes (avec basses et contrebasses) — Mozart a-t-il eu l'idée de revenir ici à l'ancienne coutume qui excluait les „vents" dans les Andantes, ou plutôt n'a-t-il pas tracé, selon son habitude, la ligne principale, remettant à plus tard, la tâche complémentaire, le coloris du tableau? — l'orchestre, disions-nous, se borne à nous exposer le thême:

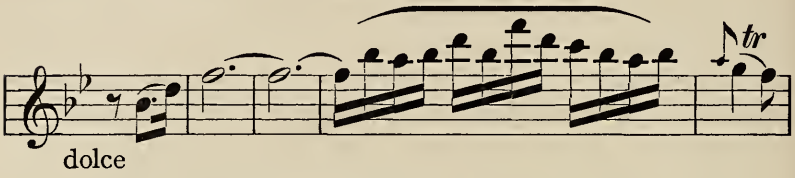
Un poco Adagio. Ex. XI.



dont la première mesure, sorte d'appel ou *d'intrada*, se répètera deux autres fois, à l'orchestre, pendant le cours du morceau. Tan-

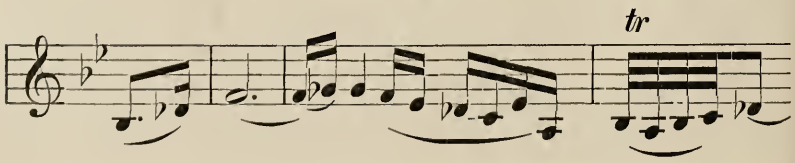
dis que la première fois la phrase ci dessus, avec l'expression hésitante de son rythme à la fois capricieux et tendre, appartient toute entière à l'orchestre, le soliste, à la deuxième et à la troisième exposition, s'en emparera dès qu'aura retenti l'appel de l'orchestre pour la varier, pour en renouveler et approfondir l'expression. Le premier solo

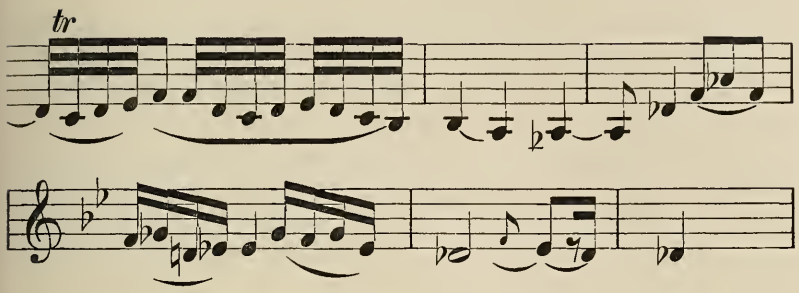
Ex. XII.



qui succède au prélude d'orchestre ci dessus rapporté, nous emporte d'un seul bond dans les régions aériennes du violon où nous voguons en un rève bienheureux.... Brusquement, par un saut de trois octaves (*si bémol* suraigu au *si b* grave) nous retom bons sur une cadence de *fa* majeur, à la 24ème mesure dudit solo. A moins que le soliste ne double l'orchestre de la 24ème à la 30ème mesure, ce qui expliquerait la présence d'une cadence à découvert à l'endroit où se trouve indiqué le point d'orgue, il nous semble assez vraisemblable, pour ne pas dire très probable même, que ledit solo doive s'arrêter sur la 24ème mesure; on peut en avoir la preuve à la fin du second solo où les cinq mesures qui précédent le second point d'orgue, d'un évident et absolu parallélisme avec la suite du premier solo, appartiennent à l'orchestre. Celui-ci fait de nouveau retentir son appel et aussitôt le second solo varie pendant cinq mesures le thème du morceau, puis surgit une sorte de réplique du premier solo toute transfigurée, assombrie, et comme creusée en profondeur! Nous sommes tenus de tracer ici ces quelques mesures révélatrices de la pleine maturité de Mozart et qui aboutissent, après des modulations qui ont visiblement effaré les redacteurs du journal de Leipzig, à la dominante de *sol mineur*.

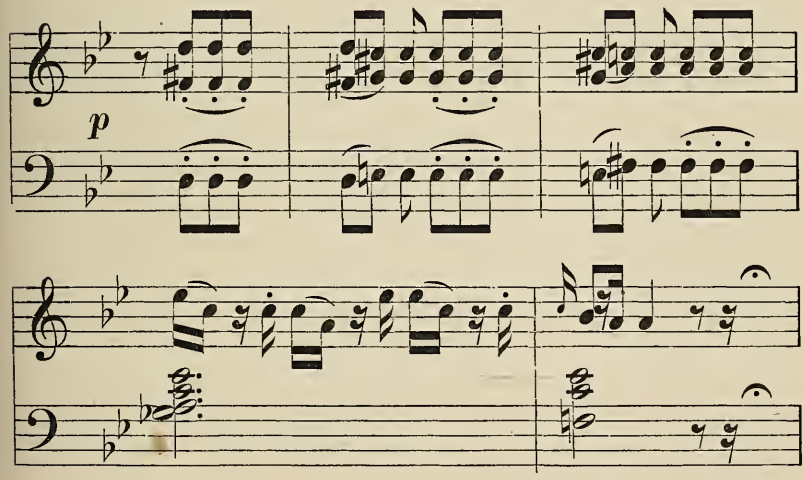
Ex. XIII.





Il nous faut mettre aussi sous les yeux du lecteur les quelques mesures d'orchestre qui suivent ce chant admirable et imprévu, car elles offrent une particularité harmonique qui n'à pu naître dans le cerveau d'aucun „remplisseur" humain, et surtout pas dans le cerveau de celui auquel nous avous affaire ici

Ex. XIV.



Cette belle modulation de *ré mineur* à *si bémol* majeur nous vaut là une de ces enharmonies (*fa dièze-sol bémol* à la basse) que seul le maître des changements de ton pouvait, sans nul effort, trouver pour notre propre satisfaction de musiciens: mais ce n'est pas tant le procédé en soi que la manière et surtout l'endroit où il se trouve employé qui nous importe ici. Nous avons déjà signalé, au cours de cette étude, la grande Sonate pour piano et violon écrite par Mozart pour lui et la jeune et célèbre violoniste de Mantoue, Regina Strinasacchi, et nous aurons d'ailleurs l'occasion

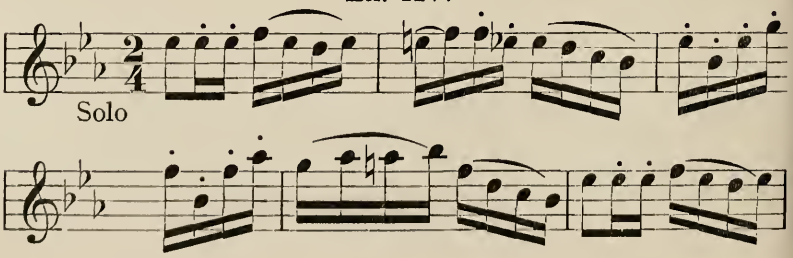
d'en reparler: eh bien, dans l'admirable andante de cette Sonate survient, exactement avant la rentrée et servant d'ailleurs à la ramener avec une habileté suprême, ladite modulation enharmonique, *au même endroit* et avec le même sens, la même portée que dans notre présent Concerto! N'oublions pas, de plus, que ladite Sonate est datée du 21 avril 1784; un an plus tard, le 12 décembre 1785, Mozart écrit, peut être pour la même artiste qui achevait alors son voyage de noces en visitant Salzbourg où Léopold Mozart lui témoigna son admiration, une autre Sonate en *mi bémol* pour piano et violon, elle aussi, d'une beauté plus mûre et plus profonde peut être, et où le maître dans un de ses Adagios les plus grandioses fait usage de ce même procédé de modulation enharmonique au moment de la rentrée. Chose curieuse, cette utilisation de l'enharmonie ne semble avoir lieu que dans les oeuvres où le violon a le rôle principal, — tel le présent Concerto.

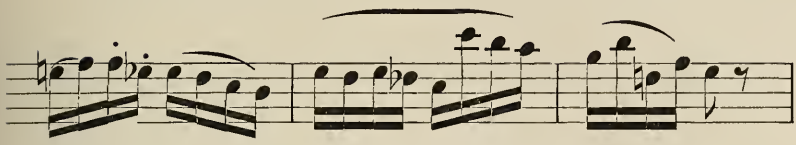
Le troisième solo réexpose le thème, plus subtilement varié encore, et s'achève par le retour, en *Coda*, d'un dessin qui avait servi dans le premier solo. Notons encore que ces trois expositions du sujet initial, dans les mouvements lents, devient un procédé à peu près constant chez Mozart à partir de cette même année 1784, peut-être, probablement même, sous l'action puissante d'un rival décrié, Muzio Clementi, dont plusieurs recueils importants de Sonates pour piano (les op. 7 à 9) avaient paru à Vienne, chez l'éditeur Artaria, précisément ces années-là.

A partir de 1784, dans tous les finales de ses Concertos, Mozart donne le premier mot au soliste qui expose, ex abrupto, le thème: c'est ce qui a lieu pour le présent finale, Rondo: Allegretto, de notre Concerto. Tous ces finales, d'ailleurs, dénommés ou non *rondos*, revêtent des formes assez diverses mais appartiennent tous au genre du rondo.

Le thème de ce morceau a un caractère chromatique très mozartien:

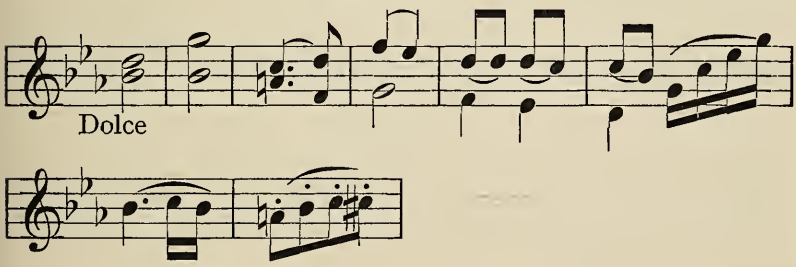
Ex. XV.



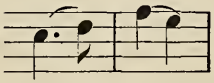


Après ces quelques mesures d'exposition se dessine, sous un trille du soliste, le refrain du rondo dont le thème, prestement échangé par le soliste, reparaît maintenant, *piano*, à l'orchestre et se termine par une cadence pleine, dans le ton principal qui, tout a fait comme dans le rondo final du Concerto de violon récemment découvert et écrit par Mozart en 1777, servira de lien entre les parties du morceau. Cette double exposition du thème par le soliste et par l'orchestre se reproduira d'ailleurs sans changement par la suite; c'est pourrait-on dire, l'élément fixe du rondo, celui autant viendra évoluer la ronde des intermèdes. Le premier de ceux-ci offre deux parties nettement distinctes: l'une, purement rythmique, s'enchaîne directement à l'autre: celle ci est une mélodie dont la tendresse émue, si essentiellement mozartienne fait exactement pendant au second sujet, en doubles cordes, lui aussi, de l'*allegro* initial:

Ex. XVI.



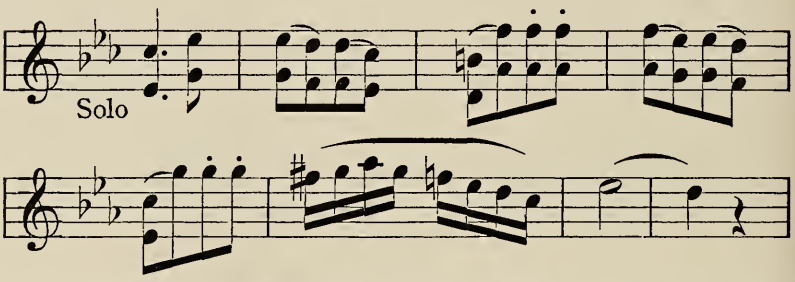
Ce thème délicieux qui à lui seul suffirait à éliminer la possibilité d'une intervention étrangère dans le tracé de la ligne principale du présent rondo, nous offre de plus, mesure 3 et 4, le thème fameux entre tous:



qui, légèrement modifié ici au point de vue rythmique, servira de base à tant de morceaux composés au cours de la carrière de Mozart, dans des genres différents, pour trouver sa consécration

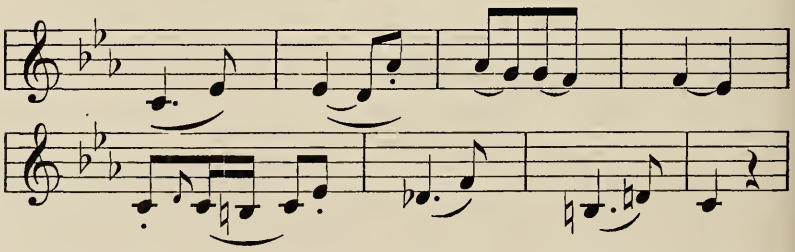
définitive dans l'apothéose musicale qu'est pour nous le finale de la symphonie dénommée Jupiter. Des gammes de septièmes descendantes donnent lieu par la suite à un passage où les difficultés techniques ne sont pas sans présenter une certaine gaucherie toujours assez périlleuse pour l'éxécutant qui monte jusqu'au *si bémol* suraigu, puis, très simplement, le thème revient sousson archet et repasse à l'orchestre. La cadence que nous avons signalée se reproduit pareille: mais, brusquement, l'orchestre la reprend en *ut* mineur tout à fait comme dans le Concerto de violon de 1777. Et nous voici parvenus à l'intermède central dénommé, selon l'usage, *Minore*, dans les parties du Concerto parues chez André. Le soliste nous le présente aussitôt en doubles cordes bien sonores:

Ex. XVII.



et, quelques mesures plus loin, nous en offre la variante que voici, aussi imprévue que foncièrement „mozartienne":

Ex. XVIII.



Après une courte transition dans le ton principal du morceau, nous allons nous trouver en présence d'un phénomène particulièrement caractéristique sans l'histoire du rondo: car, d'abord, il ne se produit, chez Mozart, qu'à une époque nettement déterminée de sa carrière artistique, et, en outre, c'est à partir de ce moment que son importance s'accroît et que son intervention a pour effet d'unir davantage entre elles les diverses parties du

rondo, chez tous les musiciens et dans n'importe quel genre de musique instrumentale. L'intermède central, en l'espèce le *minore* du présent rondo, voit tout à coup réapparaître avant d'être repris tout à l'heure, par le soliste, dans le ton où il a debuté (*ut* mineur), la seconde moitié du premier intermède du rondo, ce thême délicieux en doubles cordes dont nous vantions précedemment le caractère et le charme spécifiquement „mozartiens"! Il reparaît cette fois dans le ton principal du morceau accompagné d'un dessin en doubles croches dont l'allure et le chromatisme portent au premier chef la griffe de Mozart; ce trait se termine par une cadence dans le ton principal où le soliste atteint, avant le trille final, le *mi bémol* suraigu. Et aussitôt c'est le retour de l'intermède mineur orné d'une suite nouvelle laquelle, d'une technique assez osée, ramène promptement, après des modulations qui vont de *si mineur* à *mi bémol*, le thême du rondo que réexposent, sans changement, le soliste puis l'orchestre. Le retour inopiné du premier intermède (ou d'un fragment de celui-ci) entre les deux exposés de l'intermède central, tel est le fait nouveau et digne de remarque: bien rares sont les musiciens qui en ont pénétré l'importance et l'on se demanderait volontiers de qui Mozart a appris à utiliser cet ingénieux procédé d'unification musicale dans le genre du rondo. Nous avons des raisons de croire que c'est encore au „charlatan welche" à ce mécanicien du nouveau piano forte, tel il le nomme dans ses lettres, — à cet étonnant Muzio Clementi qu'il doit la révélation de ces procédés absolument nouveaux et quasi inconnus jusqu'alors: Mozart, en se les appropriant, saisit aussitôt leur sens, leur portée, leur beauté et son style instrumental sera tout pénétré de leur noble et vigoureuse nouveauté.

Pour le cas particulier qui nous occupe, il faut bien dire que l'emploi conscient et raisonné de ce procédé d'intercalation n'apparaît, chez Clementi, qu'à partir de l'op. 12 qui a paru à Londres dans la première moitié de l'année 1784: mais on peut très bien admettre que ces Sonates devenues promptement célèbres ont été répandues sur le continent en copies manuscrites dès avant leur publication à Londres où Clementi n'est d'ailleurs rentré qu'au printemps de cette même année 1784. Il était doublement intéressant pour nous, au point de vue général de l'histoire du rondo et pour arriver à serrer de plus près la date probable de composition du présent Concerto de violon, de rechercher avec

soin les oeuvres instrumentales datées et signées où le nouveau procédé avait été mis en usage par Mozart. Or, voici le résultat de notre enquête scrupuleuse.

Le catalogue où Mozart inscrivait ses chefs d'oeuvre avec la date de leur achèvement s'ouvre, en février 1784, par un Concerto pour piano en *mi bémol* [1]) d'un genre que Mozart lui même, dans une de ses lettres, qualifie de „tout particulier" et qui est, d'ailleurs, le fruit merveilleux d'une union entre l'ancienne et la nouvelle musique. Le finale débute, encore par un prélude d'orchestre et avec l'intermède mineur (car malgré la désignation d'*Allegro ma non troppo*, il s'agit bien d'un rondo), s'offre à nous le premier emploi fait par Mozart du procédé nouveau qui nous a tant frappé dans le rondo final du Concerto de violon: comme pour tout essai d'un système nouveau, l'application ne sera point, du premier coup, rigoureusement semblable à celle inaugurée croyons-nous, vers la même époque, par Clementi; mais, indubitablement, Mozart fait ici une tentative dont les résultats seront fructueux et prompts. Donc, après le brusque début de l'intermède mineur, que voyons nous reparaître aussitôt? Précisément *la suite du premier intermède*: et notre intermède mineur englobera encore un travail de contrepoint sur cette suite, une transition pour ramener, à l'orchestre, une courte réexposition du thème à laquelle le soliste répond par *un retour du mineur*, mais repris ici en majeur pendant sept mesures. Puis nous assistons à un autre retour qui achève de nous prouver combien Mozart est préoccupé de donner de l'unité à ses rondos et de ne plus se contenter d'une simple succession d'intermèdes: c'est celui d'un dessin qui existait à la fin du premier intermède, avant la rentrée variée du thème et qui donne lieu à des modulations plus qu'audacieuses et imprévues. Le dernier retour du thème se fait avec une modification de rythme assez fréquente dans les conclusions que donne Mozart à quelques finales de ses Concertos; puis, le dernier intermède en strette et les quelques mesures d'adieu du soliste, procédé dont nous retrouverons un emploi exactement semblable dans le rondo du Concerto de violon. Voilà une première résolution significative dans la carrière de Mozart et aussi dans celle du rondo! Mais poursuivons nos recherches. Dès le mois suivant, nous sommes en mars 1784, le maître compose son beau quintette pour piano et instruments

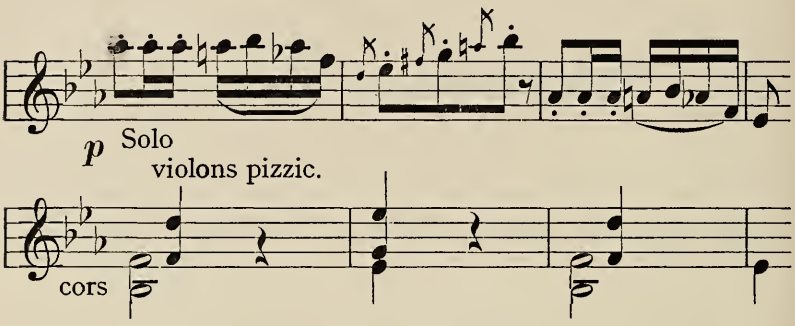
[1]) K. 449.

à vent, — celui dont il écrit naïvement à son père qu'il croit bien n'avoir jamais rien fait qui lui plaise autant! — Tout se passe très vite dans le finale qui est un peu construit comme un morceau de Concerto avec une cadence vers la fin: disons tout de suite que les premières mesures de l'intermède mineur sont reprises après une courte intervention (variée) d'un passage du premier intermède! Remarquons encore que toutes ces oeuvres sont dans le ton de *mi bémol* et l'on sait que, pour Mozart, chaque tonalité créait un langage qui avait ses procédés et son expression propres. Le précieux Catalogue manuscrit présente une longue interruption d'avril (date de la grande Sonate dédiée à Regina Strinasacchi) à août 1784: nous la croyons due à une grave maladie subie par Mozart pendant l'été de cette année, mais rien n'empêche de supposer que le projet de Concerto de violon ait été conçu précisément à cette époque là. En tout cas, nous verrons plus loin que Mozart n'a pas abandonné l'emploi du nouveau procédé dans la Sonate pour piano en *ut* mineur où il trouve son application parfaite; puis, comme il arrive toujours avec les tempéraments artistiques aussi facilement impressionnables et changeants que celui de Mozart qui s'engoue d'un genre ou d'un procédé pour l'abandonner plus tard, nous ne retrouverons plus cette particularité dans les rondos qu'à de rares intervalles, dans un petit *rondo* pour piano en *fa* et, avec quelque variante, dans le final de quatuor de piano en *mi bémol*, lui aussi: les deux compositions datent du milieu de 1786. Après cette date, Mozart dédaigne ou oublie un procédé dont il s'est servi avec ferveur pendant un temps relativement court de sa carrière et cet oubli ne l'empêchera pas d'écrire par la suite quelques uns des plus beaux rondos, et des plus fondus, si je puis ainsi parler, qui soient sortis de sa plume.

Quelques mots suffiront pour terminer notre analyse du Concerto de violon. En réalité, la dernière exposition du thème du rondo, a l'orchestre, se trouve écourtée par l'intervention du dernier intermède où le soliste reprend le rythme utilisé pour le début du premier et qui n'est en somme que le dessin de la ritournelle ou cadence servant, comme nous l'avons dit plus haut, à unir les diverses parties du morceau. Ce dernier intermède, très court, est une sorte de strette avec une cadence, toute semblable à celle qu'exécute le soliste, à la fin du premier allegro et où celui-ci monte jusqu'au *mi bémol* suraigu; puis, l'orchestre se hâte vers

la conclusion, il joue pendant quelques mesures avec un écho du thème et, comme dans nombre de Concertos du même temps, termine sa strette sur la tonique. N'applaudissez pas encore! Le soliste va vous dire adieu et cela en quelques mesures, avec une discrétion spirituelle, par un dernier écho du thème:[1])

Ex. XIX.



après quoi résonnera une dernière fois la cadence qui unit les diverses parties du rondo. Cette ultime et brève intervention du soliste se reproduit notamment, avec un sens et une portée toutes semblables, à la fin du merveilleux Concerto de piano en *mi bémol* (toujours ce ton de *mi bémol* suggérant les mêmes effets!) terminé par Mozart en décembre 1785.

La partition d'orchestre de notre Concerto de violon comporte, en plus du quatuor des cordes, les parties de 2 hautbois, 2 cors, 2 bassons et une flûte. Or, cette disposition des parties des „vents" est invariablement celle que Mozart utilise pour ses Concertos de piano écrits *entre 1784 et 1786* et cette constatation nous paraît si importante qu'elle seule aurait pu nous dispenser de toute autre considération en ce qui touche l'époque probable, — pour ne pas dire certaine, — de la naissance du Concerto en *mi bémol*! Il est évident que Mozart a rêvé là de donner au violon un pendant à ses grands Concertos de piano: et d'ailleurs, la façon dont le maître, dès le premier tutti du Concerto et au début du développement, amorce l'admirable symphonie, nous confirme dans une opinion que le choix seul el exclusif du groupement orchestral aurait suffi à nous suggérer. C'est la grande manière et

[1]) Tout nous porte à croire que ces *pizzicati* des violons arrachés sur les quintes tenues des cors ont été notés par Mozart.

celle-ci est servie par une technique qui dénote la pleine maturité: plus de ces effets nouveaux de dizièmes, de pizzicati, plus de ces surprises piquantes telles que thèmes étrangers intervenant dans les finales, comme il en existe dans ses premiers concertos de violon: Mozart cessant d'être violoniste s'est constitué une „écriture de violon". Les doubles cordes font corps avec le reste des traits: tout s'est fondu et assagi pour laisser à l'éxécutant une tâche aussi ardue, certes, mais où les moyens ne concourent plus qu'à rehausser l'expression. La partie du violon principal dans le Concerto en *mi bémol* nous révèle la conception que se faisait Mozart, à l'époque où il atteint le pleine maturité de sa carrière artistique, du rôle assigné à cet instrument et de ses possibilités techniques dans les morceaux de haut style.

Au premier coup d'oeil jeté sur la partition du Concerto en *mi bémol,* mon regretté maître Wyzewa et moi, nous avions tout de suite constaté deux choses: la richesse puissante de l'orchestration des *tutti* contrastant avec la nullité de celle-ci pendant les *soli*, et, de plus, l'existence d'une foule de procédés de composition dont l'emploi détermine pour nous d'une manière absolument certaine l'époque de la naissance de ce Concerto [1]). Ce que nous affirmions en 1912 [2]) à l'égard du premier morceau seulement, je l'affirme nettement aujourd'hui aussi à l'égard de l'*Adagio* et du finale: selon son usage constant, Mozart, s'est contenté d'écrire les *tutti* d'orchestre du Concerto, puis toute la ligue des *soli* dans les trois morceaux avec, çà et là, quelques brèves indications d'orchestre, chaque fois que s'interrompent lesdits *soli*. Comme nous l'avons dit déjà, Mozart, par habitude, n'exquissait point: il coulait d'un seul et même jet, — souvent sans ratures, — tout l'ensemble ou plutôt toute la ligne principale d'un morceau instrumental ou d'une scène d'opéra, se réservant de compléter par la suite les détails de la mise au point de l'orchestration. Et souvent les indications fournies par le tracé de cette première ligne sont poussées si loin, les rôles sont si complètement dessinés qu'un musicien peut sans grande peine remplir les lacunes et j'entends par là les remplir, purement et simplement, avec parfois un peu plus d'art, tout de même, que celui qui a été chargé d'achever la partition du Concerto en *mi bémol*, mais, naturellement,

---

[1]) Voir I. de Wyzewa et G. de St. Foix. W. A. Mozart Vol. II. Voir appendice p. 428 et 429 où l'étude du morceau n'est qu'amorcée. [2]) Ibid.

sans pouvoir prétendre aux délicatesses suprêmes d'une mise au point réalisée par Mozart lui-même. Nous voici donc en présence d'un grand et magnifique tableau, dépourvu d'arrière plan dès qu'apparait le personnage principal, — c'est à dire le soliste: et c'est là ce que n'ont point vu les commentateurs qui se sont évertués à nous énumérer les fautes et les gaucheries trop évidentes de l'accompagnement orchestral, sans apercevoir la grandeur, l'élan et l'admirable continuité de la partie du violon principal et sans se préoccuper d'étudier la structure interne des morceaux et les particularités de leur style. Il existe d'ailleurs, parmi les oeuvres du maître, de fort nombreux exemples de compositions restées inachèvées et dont seul le premier plan a été tracé: nous n'aurons que l'embarras de les choisir.

Au lendemain de son arrivée à Vienne, le 21 mars 1781, Mozart écrit un long *rondo* pour le Cor avec accompagnement d'orchestre [1]): ce morceau ne compte pas moins de 279 mesures. Or, que nous fait voir la partition? Toute la partie du soliste de déroule devant nous: il n'y manque pas une seule note; tout se suit depuis le solo par lequel débute le morceau jusqu'à la ritournelle qui l'achève. Et quant au rôle de l'orchestre, il est assez complètement dessiné pour qu'un musicien puisse, sans trop grande peine, tracer les parties intermédiaires qui font défaut et cette besogne, je crois, a déjà été faite. Chaque fois que le solo s'interrompt, le dessin essentiel des dessus, violons ou vents, vient combler le vide: il n'est *jamais* omis, de sorte qu'il n'y a jamais de solution de continuité. Qu'on se représente une tapisserie merveilleuse dont les sujets se détacheraient tous sur la trame restée vide. Autre exemple [2]): Mozart, presqu'à la veille de sa mort, porte sur son Catalogue manuscrit, à la date du 28 septembre 1791, son grand Concerto de clarinette „pour Mr. Stadler l'aîné". Or, quelques jours plus tard, le 7 octobre, dans une des lettres si touchantes qu'au milieu de ses tribulations, il adressait à peu près journellement à sa femme, nous lisons: „Maintenant, mon journal de vie .... sitôt que tu eus mis à la voile, j'ai commencé de jouer deux parties de billard avec M. de Mozart (celui qui a écrit l'opéra que donne Schikaneder). Puis, j'ai achêté mon petit cheval de selle,

[1]) Kocchel, no. 371 — c'est le no. 361 de notre nouveau classement. Edition Breitkopf et Härtel — oeuvres de Mozart. Série supplémentaire no. 21.

[2]) Ayant trait, cette fois, à une composition dont l'instrumentation n'a été achevée par Mozart que plusieurs jours après la date portée sur son Catalogue manuscrit.

pour quatorze ducats.... Puis, j'ai fait chercher Primus, par Joseph, et monter du café noir, qui j'ai fait suivre d'une excellente pipe de tabac.... Puis, j'ai instrumenté [1]) presque tout le rondo de Stadler [2]). „Ce qui nous prouve deux choses: d'abord, que Mozart avait l'habitude d'orchestrer après l'achèvement de *toute* la ligne principale d'une oeuvre musicale et que, ensuite, il ne portait pas toujours, sur le cahier où il dressait l'état-civil de ses chefs-d'oeuvre innombrables, des compositions entièrement terminées; l'on sait que, d'autre part, il a parfois négligé d'y faire figurer nombre d'oeuvres qu'il avait achevées.

Et quel témoignage plus émouvant et plus probant aussi de sa constante méthode de travail que celui de la dernière oeuvre, de celle que ni les vicissitudes ni les obstacles de tout genre n'auraient empêché de finir, mais que seule la mort de Mozart a pu arrêter! Ce *Requiem* autour du quel tantde discussions se sont allumées et qui a provoqué tant de littérature, sait-on de combièn de pages Mozart a tracé l'essentiel, c'est à dire, ici, le quatuor des voix soutenu par la basse, avec, çà et là, les indications des dessins d'orchestre? Ces feuilles émouvantes entre toutes, les dernières indubitablement sur lesquelles Mozart s'est penché, atteignent le chiffre de 63 et elles se poursuivent sans la moindre interruption! Tout le *Dies irae* et l'*Offertoire* ont été entièrement composés par le maître et la besogne de „complément" de l'honnète Süssmayer se borne, tout compte fait, à assez peu de chose.

Mais nous n'en finirions pas à vouloir signaler tous les exemples de la methode de travail „mozartienne"! On trouve encore, en 1783, deux projets assez développés pour des opéras bouffes italiens: *l'Oca del Cairo et* la *Sposo deluso*: selon l'usage constant de Mozart, le premier acte de chacune desdites pièces est entièrement ébauché et tous les deux ont pu être facilement complétés, publiés et même représentés [3]). Il n'a certes pas fallu autant d'efforts pour tracer les *tutti* et la ligne des *soli* du Concerto en *mi bémol*!

Malheureusement, nous l'avons dit déjà, notre Concerto manque de ce qu'on pourrait nommer „les pièces d'identité"; il n'y

[1]) En français, dans le texte.

[2]) Voir H. de Curzon — Nouvelles lettres des dernières années de la vie de Mozart, p. 57 et 58. Paris, Fischbacher, 1898. V. aussi Die Briefe W. A. Mozarts und seiner Familie. 2ème vol. p. 351 Lettre des 7 et 8 octobre 1791. Munster et Leipzig. Georg Müller.

[3]) Voir les partitions publiées par Victor Wilder (l'oie du Caire) et par l'éditeur André.

est point fait allusion dans la correspondance du maître, — ou tout au moins dans ce qui nous est parvenu de celle-ci, mais, d'ailleurs, il faut bien dire que les autographes de Mozart qui ont disparu sont relativement nombreux et maintes oeuvres ainsi privées d'„état-civil" n'ont jamais, que je sache, donné lieu au moindre soupçon quant à l'authenticité de leur origine[1]).

Nous avons déjà dit que le projet formé par Mozart d'écrire un grand Concerto pour violon ne date pas de sa jeunesse, comme l'a cru Koechel, mais de sa plus belle maturité: on peut affirmer de plus que, tel que nous le connaissons, le Concerto en *mi bémol* marque le début des grands „Concertos symphoniques" de Mozart: plus rien de galant dans le style des premiers morceaux, mais un dialogue grandiose qui s'échange entre le soliste et la masse du choeur où gronde et s'amplifie aux basses une idée maitresse, un véritable „thème principal" qui régentera tout le morceau! Mozart inaugure cette grande manière dans des Concertos qu'il écrit généralement pour lui afin de les exécuter dans ses „Académies" où il semble seul de taille à pouvoir lutter avec sa propre puissance symphonique: c'est lui qui crée le drame où il se réserve le premier rôle. Symphonie tragique, son Concerto pour piano en *ré mineur*[2]), heroïque, celui qu'il écrit un mois plus tard, en *ut majeur*[3]) et à la fin de cettes glorieuse année 1785 quel poème

[1]) Voici notamment, pour la Catégorie des Concertos, une série d'oeuvres, absolument authentiques, dont les manuscrits autographes ou ont disparu totalement ou n'existent qu'à l'état de fragments tout à fait incomplets qui ont servi à établir la grande édition:

1o. *Concerto* pour violon en *la* (K. no. 219). L'édition n'a pu être établie que sur une mauvaise copie provenant d'Otto Jahn.

2o. *Symphonie Concertante* pour violon et alto (K. no. 364). L'édition a été établie sur une copie faite pour Koechel d'après celle de L. Gall. L'autographe est inconnu. L'édition André (la première) porte le no. d'op. 104.

3o. Concerto pour basson en *si bémol* (K. no. 191). Il n'existait que l'édition André (op. 96) et une copie faite d'après celle-ci.

4o. Deux Concertos pour flûte en *sol* et en *ré* (K. nos. 313 et 314). Il n'existe, pour le premier qu'une vieille édition Breitkopf et pour le second qu'une copie faite d'après les parties, copiées elles mêmes, et appartenant au *Musik Verein Archiv* de Vienne.

5o. Deux Concertos pour Cor en *mi bémol* (K. nos. 417 et 495. Il n'existe que des fragments d'autographes très incomplets et la vieille édition Andrê (op. 105 et 106).

6o. Concerto pour clarinette en *la* (K. no. 622). La grande édition n'a pu être établie que d'après une copie très négligée provenant d'Otto Jahn et la vieille édition de Härtel. Je ne sais pour quelle raison on n'a pas utilisé l'édition André (op. 107), que eut été d'autant plus précieuse que Aug. André a possedé le seul fragment manuscrit parvenu jusqu'à nous de ce remarquable chef-d'oeuvre écrit par Mozart quelques semaines avant de mourir. Chose curieuse, le premier morceau, — qui est le seul dont on a possédé un fragment, est en *sol* majeur et l'instrument principal n'est pas la clarinette, mais le cor de basset.

[2]) Février 1785. [3]) 9 Mars 1785.

noble et grandiose, si lumineusement „mozartien" que le Concerto pour piano en *mi bémol* [1]) ! Mais ce n'est pas tout : la série magnifique se poursuit et s'ennoblit encore, s'il est possible, en 1786 avec trois chefs d'ouvre qui font pendant à ceux de l'année précédente : le Concerto en *la* (mars 1786) dont la fraicheur sensuelle se teinte de la mélancolie d'un andante nostalgique pour se fondre ensuite sans l'éclat tourbillonnant d'un des finales les plus puissants qu'ait écrits Mozart et où on songe, malgré soi, à l'irrésistible emportement de la kermesse de Rubens à travers laquelle des „gens de qualité" se seraient par moments, faufilés ; le Concerto en *ut mineur* [2]) qui, de la première note à la dernière, n'est qu'une symphonie de Beethoven avant la lettre, toute impregnée déjà de son souffle et pénétrée de son esprit ; enfin, pour clore la série, le Concerto en *ut majeur*[3]) probablement composé à l'occasion du couronnement de l'empereur, symphonie plus grandiose et éclatante encore s'il est possible et où se manifeste assez nettement l'influence de Muzio Clementi, mais dont le finale, malgré son étendue sa verve et brillante, et un intermède central en *fa*, vibrant de passion intense, ne correspond guère à l'inspiration du premier morceau. Voilà donc, brièvement énumerés, ces glorieux témoignages de l'art symphonique de Mozart á l'époque de sa pleine maturité : car ce sont là, on ne saurait trop le répéter, de véritables symphonies où il se réservait le rôle principal. Et il est bien évident que cette série admirable se distingue radicalement de celle que Mozart composait un an plus tôt pour des virtuoses ou pour lui même : les six Concertos datés de 1784 nous offrent, en effet, le modèle d'un art essentiellement „galant" plein de trouvailles d'une élégance merveilleuse, mais généralement assez dépourvu de toute préoccupation d'approfondissement artistique. Et c'est cependant au cours de cette même année 1784, après une grave maladie que, tout à oup, sons l'action de je ne sais quelle influence intérieure ou extérieure, Mozart inaugure, avec sa Sonate pour piano en *ut* mineur (4 octobre 1784) une manière nouvelle, impregnée d'energie et de grandeur, d'où sortiront les grands Concertos symphoniques précédemment énumerés, manière aussi exempte qu'il est possible de toute galanterie. Et au cours de l'examen attentif de cette fameuse Sonate — où règne déjà pleinement le grave et puissant esprit des grands Concertos de 1785 et

[1]) Décembre 1785. [2]) Mars 1786. [3]) Décembre 1786.

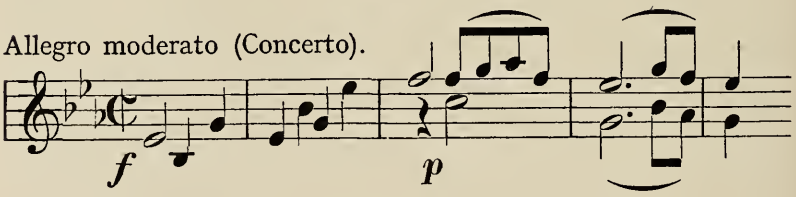
1786 — j'ai obtenu la grâce de deux „révélations": d'une part, le Concerto de violon qui fait l'objet de cette étude m est apparu comme devant être tout à fait contemporain, — peut être le frère jumeau, — de ladite Sonate en *ut* mineur, — et d'autre part, malgré son état d'inachèvement, ledit Concerto me sembla marquer nettement, pour beaucoup de raisons que j'ai essayé de faire valoir, le début des grands „Concertos symphoniques" de Mozart.

Voilà donc quels sont pour nous les deux premiers témoignages de ce haut et grand style: par ordre de date, et au même rang, la fameuse Sonate de piano et le magnifique projet de Concerto que fait l'objet du présent travail. Mettons maintenant les deux textes en regard l'un de l'autre, afin d'en faire ressortir tous les points de contact.

Grands et vigoureux unissons suivis d'une réponse mélodique, analogie rythmique des thèmes initiaux sur lesquels les deux morceaux sont entièrement bâtis, caractère symphonique de ces thèmes, voilà ce qui frappe dès le premier coup d'oeil jeté sur les

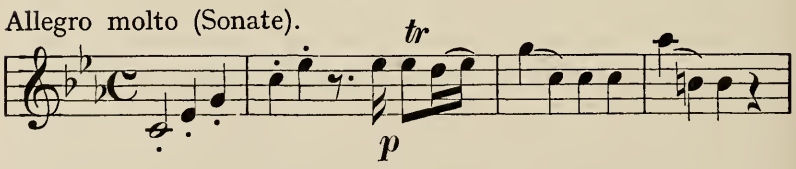
Ex. XX.

Allegro moderato (Concerto).



Ex. XXI.

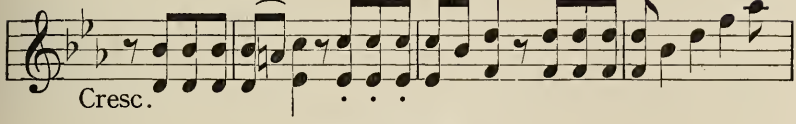
Allegro molto (Sonate).



deux oeuvres pour lesquelles il y a naturellement lieu de tenir compte des différences de forme qui séparent un grand Concerto muni d'un accompagnement l'orchestre d'avec une Sonate pour piano seul. Dans le premier tutti du Concerto de violon, le thème initial reparait trois fois, modulé et varié: trois fois il reparait aussi dans la première partie (avant les barres) de la Sonate en *ut* mineur; l'emploi de transitions ou crescendos sur des dessins ascendans:

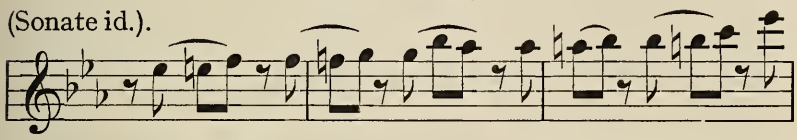
Ex. XXII.

(Concerto 1er morceau).



Ex. XXIII.

(Sonate id.).



qui se répétent deux fois dans les deux oeuvres; les developpements sont basés sur le thème initial qui, dans le Concerto, n'appartient nécessairement qu'à l'orchestre: le soliste n'y oppose que des sujets nouveaux. Les modifications introduites par Mozart au cours de la rentrée occupent exactement dans les deux oeuvres, l'espace de *huit mesures* [1]! Peut-on rèver identité plus absolue? La belle Coda qui termine la Sonate de piano est plus étendue, il est vrai, que celle du Concerto qui se reduit à quelques mesures: mais quoi de plus semblable que ces deux conclusions elles mêmes qui s'éteignent *pianissimo?* Le *perdendosi* qui clôt le premier morceau du Concerto, malgré qu'il ne figure pas dans le texte de la Sonate, est réalisé par tout musicien qui éxécute celle-ci.

Plus frappante encore peut être est l'analogie de forme des deux mouvements lents. Dans les deux *Adagios*, trois expositions du sujet principal; réapparition pour la conclusion de la fin du premier couplet, les trois ou quatre dernières mesures rajoutées; les modulations imprévues ou risquées intervenant toujours au même endroit (avant la troisième exposition et pour ramener celle-ci); deux cadences ou points d'orgue et, sans qu'il s'agisse nullement d'*Andantes* variés, les trois expositions se trouvent, dans les deux *Adagios*, variées de même manière. A deux reprises différentes, on rencontre, dans l'adagio de la Sonate en *ut* mineur, un terme fort rarement employé par Mozart: le mot *mancando* (qui en somme est un équivalent romantique de *perdendosi*). Or, nous avons déjà signalé, la présence dudit „*mancando*" dans l'édition André de notre Concerto (premier *Allegro*)! Ce sont là, pour qui

[1]) Voir dans le Concerto, à partir de la rentrée, mesures 15 à 23 et dans la Sonate à la rentrée, mesures 19 à 26.

connait les habitudes toutes momentanées de Mozart, des constatations qui permettent de fixer irrévocablement la date de naissance d'une oeuvre; la présence des mêmes indications de nuances, d'ailleurs rarement employées par le maître, dans des oeuvres qui, d'autre part, présentent une analogie frappante de langage et de forme, suffit à nous révéler le moment qui les a vu maître. Et il serait presque déraisonnable de supposer que cet emploi de termes raffinés puisse être le fait du „remplisseur" dont nous avons relevé maintes fois la fâcheuse inexpérience.

L'examen du finale de la Sonate en *ut* mineur — un rondo, lui aussi, bien qu'il ne porte d'autre indication qui celle d'*Allegro assai*, — va nous fournir l'occasion de rapprochements tout aussi caractéristiques et aussi décisifs que ceux des morceaux précédents. C'est, disons-nous, un rondo, d'un genre particulier, tout entrecoupé d'arrêts et de points d'orgue romantiques et d'une telle intensité d'expression que nous sommes tentés d'y voir le drame d'une passion qui d'ailleurs imprégne de son feu sombre toute la Sonate. Hélas, une lettre où Mozart explique à la dédicataire de cet étonnant morceau, Mme de Trattnern, ce qu'il a voulu dire est aujourd'hui perdu et avec elle le mot de l'énigme, lui aussi, est perdu! Sauf la place qu'occupe le second exposé du thème, la forme de ce finale et celle du *Rondo* du Concerto de violon sont identiques. Trois expositions du thème accompagné de son refrain tout coupé de points d'orgue expressifs; trois intermèdes. Le premier (en *mi bémol* majeur) est suivi d'un dessin ascendant très semblable à celui qui figure dans le premier *allegro* et d'une phrase mélodique présentée avec des croisements de main. Le thème s'expose pour la seconde fois et nous voici parvenus à l'intermède central: il est en *fa mineur*, suivi d'un point d'orgue et est repris aussitôt, en *sol mineur*, cette fois. Comme dans le Concerto, nous assistons ici à l'apparition du „phénomène" que nous avons décrit plus haut: cet intermède central, à peine exposé, *voit réapparaître* le premier intermède dans le ton principal avec son dessin ascendant mais privé de la phrase mélodique qui le terminait. A la différence de ce qui a lieu dans le Concerto, il englobe encore ici la reprise très variée du thème, rendue plus expressive par des arrêts et des points d'orgue sanglotants; puis, tout à fait comme dans le Concerto, l'intermède mineur revient dans sa tonalité primitive suivi de la phrase mélodique qui ser-

vait dans le premier intermède. Celle-ci forme Coda ou strette accompagnée de quelques mesures nouvelles qui se hâtent vers la conclusion.

Si la date de la composition de la Sonate de piano en *ut* mineur n'était point celle que nous revèle le Catalogue dressé par Mozart lui même, s'il fallait l'avancer ou la reculer de plusieurs mois ou de plusieurs années, le parallèle que nous venons de tracer perdrait toute sa force et ne soutiendrait plus de sa base solide toutes les déductions que nous avons tirées, au cours de cette étude, relativement à la conception par Mozart du merveilleux projet de Concerto qui nous occupe. Mais le fait est là et la donnée certaine: ladite Sonate est née le 4 octobre 1784, — toutes les raisons que nous avons essayé de faire valoir viennent donc se grouper autour de cette date de la naissance d'une des oeuvres les plus étroitement apparentées à notre Concerto achevant ainsi de nous convaincre que, lui aussi, est né cette année là ou, au plus tard, dans les premiers mois de 1785.

Et maintenant que l'on veuille bien nous permettre de sortir un instant du domaine des faits pour risquer une hypothèse. La création artistique ne résulte pas toujours de la libre fantaisie: elle a souvent pour cause première un motif humain ou un fait quelconque de la vie de l'artiste. On peut se demander quelle a été l'occasion qui a suggéré à Mozart, au milieu des années intenses de sa jeune maturité, le vaste projet qu'est pour nous le Concerto de violon en *mi bémol.* Tout ce que les biographes out supposé à l'égard, notamment, de la présence de certains virtuoses du violon à Vienne vers 1785, nous semble fort peu probable, et, en tout cas, dépourvu de toute preuve documentaire. Cependant, il parait évident que si Mozart a conçu le projet d'un aussi haut monument destiné à mettre le violon en honneur et relief, c'est qu'il s'est interessé à un ou à une violoniste, il n'est pas un seul de ses Concertos, en effet, qui n'ait été écrit pour répondre à quelque demande ou pour aider l'un ou l'autre ami ou musicien auquel le sort refusait ses faveurs.

Tout me porte à croire que le Concerto en *mi bémol,* le dernier que le maître ait écrit pour le violon, — doit son existence à la rencontre de Mozart avec la jeune et déjà célèbre violoniste de Mantoue, Regina Strinasacchi, celle dont nous avons eu l'occasion de parler précédemment et pour laquelle il écrivit, la Sonate en *si*

bémol de piano et violon [1]). La première exécution de cette Sonate a donné lieu à un épisode fidèlement rapporté par les principaux biographes de Mozart. Séduit par le jeu et l'expression de la jeune fille, Mozart lui fit aussitôt la promesse de composer un grand duo pour le jouer avec elle au Concert qu'allait donner au théâtre la jeune virtuose italienne, en présence de l'empereur. Mais le jour du Concert approchait et Mozart ne faisait que promettre.... Il finit cependant, à bout de sollicitations, par remettre au dernier moment la partie du violon: l'heure du Concert sonnait et il n'avait pas écrit une note de la partie du piano qu'il devait interpréter lui même. L'empereur, de sa loge, aperçut les feuillets immaculés que Mozart avait sous les yeux! Et, après le Concert, le maître dut lui avouer que sa partie était dans sa tête mais non encore sur le papier, le fait est d'ailleurs confirmé par l'aspect de l'autographe où, visiblement, Mozart a écrit la partie de piano après celle du violon: la partie du piano, en effet, s'écrase et se bouscule faute de place, sous celle du violon qui, nette et calme, suit son chemin sans encombre.

Rien ne s'oppose, en vérité, à ce que celle histoire de la Sonate ne soit exactement celle du Concerto! Quoi d'étonnant que Mozart ait conçu le projet d'un grand Concerto de violon, (où maints procédés employés dans la Sonate en *si bémol* se retrouvent d'ailleurs) pour consacrer le talent de cette merveilleuse jeune fille que les contemporains célébrent à l'envi en des éloges dithyrambiques? [2]) Comme pour la Sonate, Mozart a même pu lui offrir toute achevée, la partie du violon principal, remettant à plus tard la tâche de terminer l'orchestration, tâche que le temps ou le surmenage ne lui a pas permis hélas! d'accomplir. C'est au printemps de 1784 que, pour la première fois, Mozart a l'occasion de voir et d'entendre Regina Strinasacchi: or, nous l'avons dit, tout nous prouve, la forme du morceau aussi bien que sa teneur, que c'est précisement de cette année là que date le projet magnifique! En 1785, le témoignage de Léopold Mozart nous montre que les relations avec la jeune mantouane se poursuivent et nous savons de plus, par le Catalogue de Mozart lui même, qu'il acheva, à la date du 1er

---

[1]) Voir le fragment de lettre de Mozart à son père: 21 avril 1784.

[2]) Voir *Cramer Magazin der Musik.* Tome I. p. 344.

Voir aussi notamment, la relation enthousiaste de Schink (*Fragm. littéraire*) qui l'a entendue à Vienne, précisément en 1784.

avril 1785 un *Andante* pour un Concerto de violon [1]), aujourd'hui malheureusement perdu, et qui, très probablement encore, lui était destiné. Ledit *Andante* comportait seulement, outre le quatuor des cordes, l'accompagnement de 2 hautbois et 2 Cors, ce qui donne à penser que Mozart s'est probablement contenté, faute de temps, de refaire pour la jeune virtuose le mouvement lent de l'un de ses anciens Concertos, écrits naguère à Salzbourg.

Désormais, point de doute pour nous: la partie de violon, toute entière, est de Mozart ainsi que les principaux *tutti* du Concerto dont les trois morceaux appartiennent à une seule et même oeuvre et ne peuvent pas provenir, ainsi qu'on l'a supposé, de fragments indépendants les uns des autres recueillis et transformés en un même concerto par le réviseur. Ce n'est pas un mais trois différents Concertos de violon que Mozart eut esquissés, si l'on admettait cette hypothèse, trois Concertos dont il subsisterait précisément un morceau initial, un mouvement lent et un rondo final! Et ce que méconnait principalement pour nous cette explication, c'est le sentiment d'unité profonde, foncièrement et essentiellement mozartienne, qui fait de chacun de ces trois morceaux les membres d'un seul et même corps. Impossible de relever, dans la partie du violon solo, trace de la moindre soudure, du plus petit „raccord". Les retouches ne concernent que l'accompagnement orchestral des *soli*, accompagnement parfois gauchement, timidement complété, mais en somme, reconnaissons le, avec une réserve plutôt louable et, en tout cas, infiniment préférable à tout le luxe inutile et faux de maints „arrangements" modernes.

Tant pis pour ceux qui, dans une des oeuvres les plus nobles de la maturité du maître, n'ont aperçu que des fautes d'harmonie ou des pauvretés d'écriture et pour lesquels toute la beauté, purement et spécifiquement „mozartienne" du Concerto, toute la continuité de son inspiration et de son élan, sont restées lettre morte! Quel pourrait donc être cet homme, demanderons nous en terminant, oui, cet homme capable d'écrire, d'un bout à l'autre, le plan d'un aussi admirable morceau, mais incapable ou simplement trop peu expérimenté encore pour lui donner, d'un bout à l'autre, l'accompagnement voulu?..

Je n'hésite pas à déclarer ici à que tout violoniste désireux de

---

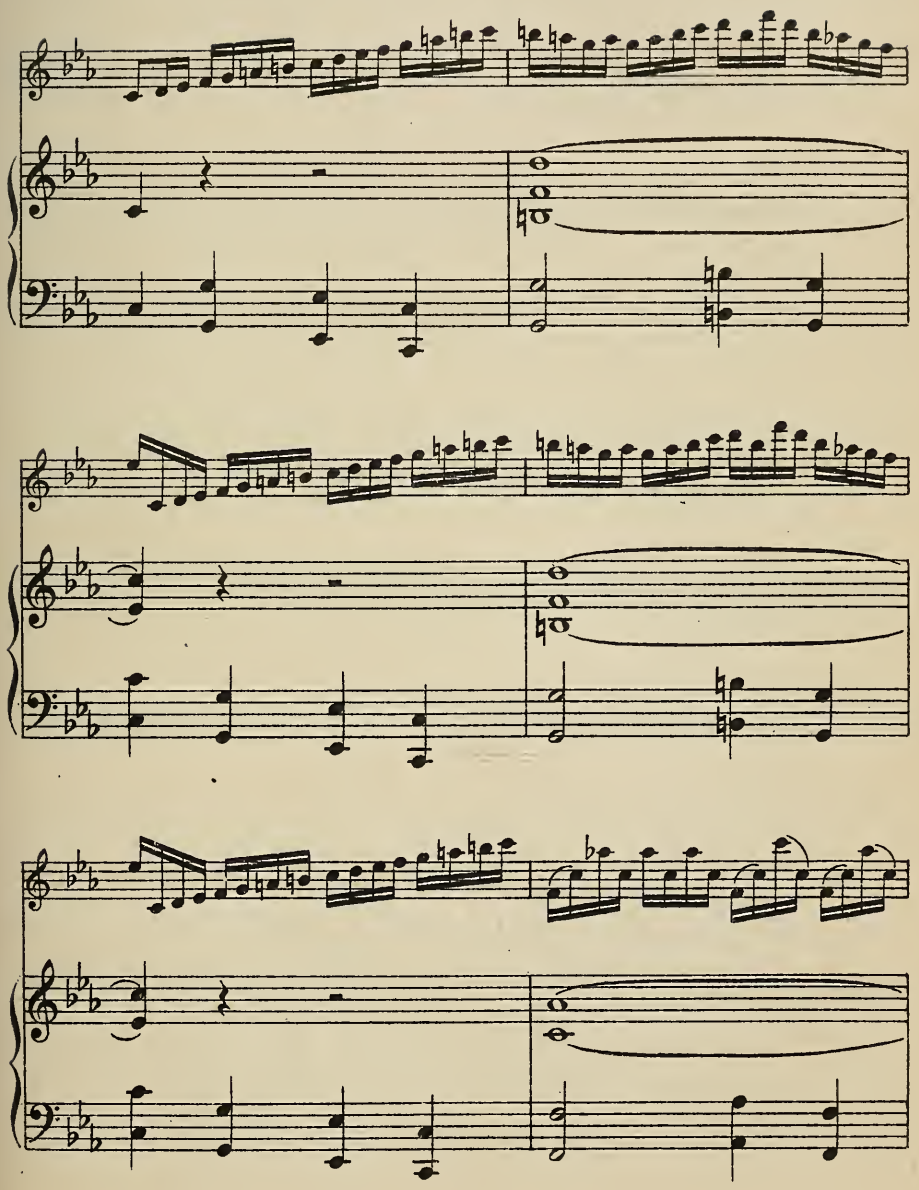
[1]) Köchel 470.

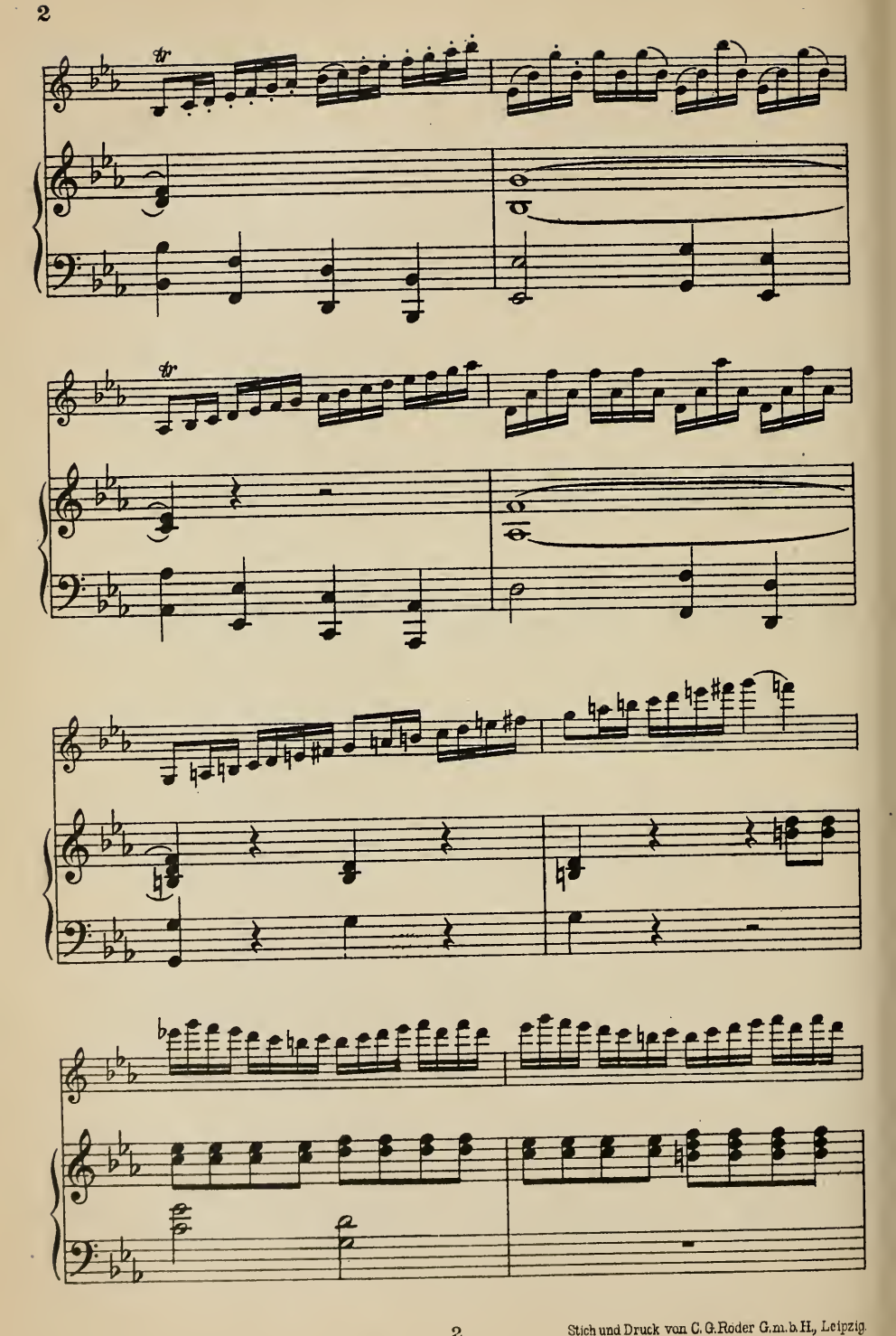
servir d'interprète aux plus hauts chefs d'oeuvre de l'art classique a le devoir, sa vie durant, d'étudier, avec le meilleur de son coeur et de ses forces, le Concerto de Beethoven: il devra cependant réserver une part de celles-ci pour étudier, sa vie durant, le Concerto en *mi bémol* de Mozart.

GEORGES DE SAINT FOIX.

(Septembre 1920.)

Ex. XXIV





Stich und Druck von C. G. Roder G. m. b. H., Leipzig.

BULLETIN DE LA SOCIÉTÉ
UNION MUSICOLOGIQUE

BULLETIN

DE LA SOCIÉTÉ

„UNION MUSICOLOGIQUE"

DEUXIÈME ANNÉE
SECOND FASCICULE

LA HAYE
MARTINUS NIJHOFF
1922

MEMBRES DU CONSEIL

Dr. D. F. Scheurleer, Président	La Haye, Meerdervoort 53 F.
Dr. L. P. J. Michielsen, Secrétaire	La Haye, Leuvensche Str. 47.
Prof. Dr. Angul Hammerich,	Copenhague.
Prof. Dr. K. Nef,	Bâle.
Ad. Salazar,	Madrid.
Dr. O. M. Sandvik,	Holmenkollen, Christiania.
Prof. Dr. Tobias Norlind,	Stockholm.
Dr. J. Wagenaar,	La Haye.

Sewall

Apr. 23. 1932

E

v. 1 & 2
cont.

3 vols.

SOMMAIRE

Prof. Dr. A. Sandberger, Beethovens Stellung zu den führenden Geistern seiner Zeit in Philosophie und Dichtung 1
Prof. Dr. Max Seiffert, Niederländische und englische Gesellschaftsmusik um 1600 19
W. Barclay Squire, Musical iconography 33
Ad. Salazar, Felipe Pedrell et son oeuvre 37
Comptes-rendus relatifs à la musicologie *) 43
I. Allemagne Prof. Dr. Rudolf Schwartz . . . 44
II. Angleterre H. Antcliffe 65
III. Belgique Ch. van den Borren 79
IV. Suède Prof. Dr. Tobias Norlind 92
V. État tchécoslovaque Prof. Dr. Paul Nettl 99

*) Rangés d'après es pays en ordre alphabétique.

BEETHOVENS STELLUNG ZU DEN FÜHRENDEN GEISTERN SEINER ZEIT IN PHILOSOPHIE UND DICHTUNG

I

Der Gedanke, dass es auch ausserhalb der rein musikalischen Entwicklung bahnbrechender Kräfte bedurfte, um eine Erscheinung wie Beethoven zu ermöglichen, hat in der Beethovenliteratur seinen ersten namhafteren Vertreter in Ludwig Nohl gefunden. Man wird dies Verdienst wie manche andere um Beethoven dem Genanten trotz der allgemein bekannten Mängel seiner Arbeiten nicht schmälern dürfen. Nohl ist auf solche Betrachtungen hingewiesen worden, wohl einerseits durch sein gutgemeintes Bekenntnis zu Richard Wagner, der in hervorragender Weise durch Schrift und Tat für eine tiefere Beethovenauffassung mit Bahn gebrochen hat; andererseits wohl auch durch das Beispiel seines Widersachers, der sich bekanntlich auch Wagner widersetzte, W. H. Riehls, mit dem Nohl eine Anzahl Jahre, 1865—1868, gemeinsam an der münchener Universität dozierte. Denn Riehl hatte ja überall den Grundsatz vertreten von der fortzündenden Kraft grosser geistiger Bewegungen und der organischen Einheit im Geistesleben der Völker [1]). Seitdem haben viele Beethovenschriftsteller, haben Ambros, Hausegger, Kretzschmar, Lamprecht, Kalischer, Golther, Frimmel, Abert, Nagel, Heuss, Schering, Natorp u. A. über Beethovens musikalische Verklärung der grossen Ideen seiner Zeit gehandelt, haben die Zusammenhänge seiner Kunst mit Rousseau und Klopstock, Kant und Schiller, Goethe, der Romantik und der französischen Revolution betrachtet und schliesslich auch sein Verhältniss zur älteren Cultur, zur Antike, zu Shakespeare, Michelangelo und Rubens ins Auge gefasst. Freilich sind diese Untersuchungen zum Teil bei der anregenden und lehrreichen, aber doch nur allgemeinen Feststellung der Parallelen, ohne

[1]) Freie Vorträge, Stuttgart, Cotta 1873, I, 235 o. a. a. O.

nähere Nachweise zu versuchen, verblieben, und es ist auch dabei manches Verkehrte gesagt worden. So hat sich z. B. mit Recht H. Kretzschmar gegen die Parallele mit Rubens gewandt [1]). Immerhin weiss heute jedermann oder könnte wissen, dass Beethoven nicht als voraussetzungsloses Genie allein steht, noch dass er nur der Musikgeschichte angehört, dass er vielmehr wurzelt und in wichtigen Punkten überhaupt nur richtig zu verstehen ist in und aus den grossen Ideen jener Zeit, der Zeit grosser Geschehnisse und grosser Menschen, einer Epoche, wie sie Deutschland trotz Bismarck und Wagner bisher nicht wieder gesehen hat und wohl auch sobald nicht sehen wird.

* * *

Die Schriften Voltaires waren in Beethovens Jugend auch in Bonn verboten; von den Rousseau'schen ist nichts derartiges bekannt. Ob freilich die wiener Verbote überhaupt in Bonn genauer respektiert wurden, scheint zweifelhaft, denn Schillers Räuber, die gleichfalls der wiener Censur zum Opfer gefallen waren, gelangten dort bekanntlich ebenso wie Fiesco 1783 zur Aufführung. Als der gegebene Vermittler der Rousseau'schen Schriften und Dichtungen für Beethoven erscheint die bonner Lesegesellschaft, der bekanntlich auch Beethoven angehörte, ebenso wie das Breuning'sche Haus und Beethovens hochgebildete sonstige Freunde, Neefe, Graf Waldstein u. A. Die Vertonung des Rousseau'schen Liedes „Que le jour me dure" verrät Beethovens unmittelbare Bekantschaft mit den Werken des genfer Philosophen. Dass die Naturliebe des Meisters unter Rousseau'schen Zeichen stand, wird allgemein angenommen und ist schon deshalb nicht anzuzweifeln, weil Rousseau hier auf der ganzen Linie bahnbrechend gewirkt hat. Zwar hat sich in Zeiten cultureller Überfeinerung jedesmal die Reaktion auf Idylle und Naturbesingung eingestellt, aber so nachdrücklich wie von Rousseau war das Naturgefühl in der Literatur noch nicht gepredigd worden. Die vielen Aussprüche, die wir von Beethoven über sein Verhältnis zur Natur haben, ähneln den Kundgebungen Rousseau's in der nouvelle Héloise und den Confessions ungemein. Doch besteh in einem ein Unterschied: Der

---

[1]) Internationale Wochenschrift 1909 No. 21/22. Dieser Hinweis stammte von Lamprecht (Zukunft 1905 No. 27).

Schweizer gab der *Alpen*landschaft den Vorzug [1]: „Nie erschien mir ein flaches Land bei aller sonstigen Schönheid als ein solches (gemeint ist: als schöne Gegend). Ich bedarf Giessbäche, Felsen, Tannen, dunkle Wälder, Berge, schroffe Pfade, die ebenso schwer zu erklettern wie hinabzusteigen sind, Abgründe auf beiden Seiten, die mir Angst einjagen". Beethoven, der Rheinländer, bevorzugte bekanntlich die wiener Hügellandschaft; die Pastoralsinfonie ist keine Alpensinfonie, und wir erfahren nirgends, dass Beethoven vom Dürrenstein, Oetscher, Schneeberg, Hochschwab und den sonstigen Alpenbergen, die er bei klaren Wetter von Wien aus täglich vor Augen haben konnte, besondere Notiz genommen hätte.

Wenn man weiter die durch Rousseau in der Literatur nachhaltig durchgesetzte Differenzierung der Gefühle hat mit dem Stilumschwung in der Musik des 18. Jahrhunderts in Verbindung bringen wollen, so ist zu erinnern, dass Stamitz bei Erscheinen der nouvelle Héloise (1761) schon vier Jahre tod war. Besser würde da an Richardson's Clarissa erinnert (1748).

Dagegen besteht weiter zu Recht Rousseau's Einwirkung auf die musikalische Composition, was Wachstum an Individualisierung und Subjektivierung und die weitere Ausbildung schlicht-innerlicher Melodik angeht. Die Entdeckung und Lehre, dass der Mensch mit seinem eigenen Herzen fühlen solle" (Emil, 4. Buch) und alles was Rousseau sonst gesagt hat über die Einkehr ins eigene Selbst, über Verinnerlichung der Seele, hatte schon in Mozarts Cantilenen Früchte getragen, deren Gemütswert den der Rousseau'schen gefühlvollen Ergüsse unendlich überragte. Die Grundlagen für Beethovens freiheitliches Empfinden wie seine geringe Schätzung gesellschaftlicher Convention mögen letzten Endes gleichfalls in Rousseau's discours und dem contrat social zu suchen sein.

Sehr verschieden ist dagegen Beethovens *pseudo*-demokratisches Empfinden von Rousseau's Gedanken über die „Souveränität des Volkes", die in der Folge von Marat und Robespierre „zu Ende gedacht" wurden. Beethoven galt nur die *Auslese* der Menschen als voll: „Die Menge scheint weniger als wenige", schreibt er 1812 (Teplitz 12. Juli) an Breitkopf & Härtel. „Unser Zeitalter bedarf kräftiger Geister, die diese kleinsichtigen, heimtückischen,

---

[1]) Confessions, Jahr 1732.

elenden Schufte von Menschenseelen geisseln", sagt er 1825. Und gänzlich anders als Rousseau denkt Beethoven über den Begriff der *Pflicht*. Das führt uns auf seine Beziehungen zu *Kant*.

Wie Kants Ideen damals jegliche Art von Geistesleben durchdrangen, so äusserten sie sich auch bei Beethoven mit ungemeiner Stärke, sowohl was die Verschiedenartigkeit als Tiefe der Anregungen anlangt, obwohl er natürlich eigentlich wissenschaftliche Kantstudien nicht gemacht hat.

Ernst Bücken hat uns in seiner Arbeit über Reicha die interessante Tatsache übermittelt, dass sich Beethoven am 14. Mai 1789 an der bonner Universität immatriculierte, und dass dort im Sommer 1790 durch van Schüren, der sich schon 1786 in seiner Rede bei Eröffnung der Universität als Kantianer vorstellt, über Kant gelesen wurde. Aber wir wissen nicht, ob Beethoven *diese* Vorlesungen besuchte. Anlässlich späterer Kant-Vorlesungen, welche der jüdische Philosoph Lazarus Ben David 1796 in Wien hielt (Thayer I³, 397) und zu denen Wegeler Beethoven mitnehmen wollte, hören wir, dass der junge Meister *nicht* mitkam. Trotzdem hat sich Beethoven, durch einen seiner Lieblingsschriftsteller (Sturm) darin bestärkt, viel mit Kant beschäftigt; insbesondere mit der naturwissenschaftlichen Jugendarbeit Kants: „Allgemeine Naturgeschichte und Theorie des gestirnten Himmels", aber auch mit der „Grundlegung der Metaphysik der Sitten" und mit der „Kritik der praktischen Vernunft". Letzterer entstammt die vielbesprochene Stelle in einem Conversationsheft von 1820, „vom gestirnten Himmel über uns und moralischen Gesetz in uns". Beethoven hat nicht genau citiert; bei Kant heisst es *in umgekehrter Reihenfolge*, dass diese beiden Dinge „das Gemüt mit immer neuer und zunehmender Bewunderung und Ehrfurcht erfüllen, je öfter und anhaltender sich das Nachdenken damit beschäftigt". Die Parallelstelle in der „allgemeinen Naturgeschichte" (gegen den Schluss) kann hiezu als Vorläufer angesehen werden: „(Es) giebt der Anblick eines bestirnten Himmels, bey einer heiteren Nacht eine Art des Vergnügens, welches nur edle Seelen empfinden. Bey der allgemeinen Stille der Natur und der Ruhe der Sinne, redet das verborgene Erkenntnisvermögen des unsterblichen Geistes eine unnennbare Sprache *und giebt unausgewickelte Begriffe, die sich wohl empfinden, aber nicht beschreiben lassen.*"

Der „Kritik der praktischen Vernunft" entnahm Beethoven

den Weckruf: „Du kannst, denn Du sollst" und den Leitsatz seiner Ethik: „Handle so, dass die Maxime deines Willens zugleich als Princip einer allgemeilnen Gesetzgebung gelten kann."

Kant hatte ihn schon drei Jahre früher (1785) in der „Grundlegung der Metaphysik der Sitten" verkündigt gehabt mit dem Postulat: „ich soll niemals anders verfahren, als so, dass ich auch wollen könne, meine Maxime solle ein allgemeines Gesetz werden"; „der kategorische Imperativ ist ein einziger und zwar dieser: handle nur nach derjeniger Maxime, durch die du zugleich wollen kannst, dass sie ein allgemeines Gesetz werde".

Den kantischen Begriff der Pflicht hat sich Beethoven völlig zu eigen gemacht und auch seine Ansichten über Wohltun und Wohltätigkeit stehen unter Kant'schem Einfluss. Wie haben ja eine ganze Anzahl Briefe von ihm, die seine stete Hilfsbereitschaft belegen: an Breitkopf und Härtel im Interesse von Joh. Seb. Bachs Tochter Regina, an Hammer-Purgstall insbesondere aber die Correspondenz mit Varena in Graz. Gerade in den Zeiten seiner Geschäfte mit Varena ging es Beethoven selbst schlecht genug und sein Verhalten entspricht der Definition der Pflicht, der Schilderung des Menschenfreundes, dessen „Gemüt vom eigenen Gram umwölkt" ist (Grundlegung), ja geht darüber fast hinaus, da Kant bei diesem Menschenfreund voraussetzt, dass er immer noch „Vermögen, anderen Notleidenden wohlzutun" besitze.

Die ungeheure Energie, die Beethovens menschlichen Charakter ebenso kennzeichnet, wie die Art seiner künstlerischen Arbeit, ruht in Kantischen Wurzeln. Seine ganze Tendenz des Ausdrucks, die abrückt von Sinnlichkeit und niederem Begehren, ist im Allgemeinen wie im Besonderen Kant und Herder verschwistert. Im Ganzen und Einzelnen konnte Beethoven erst von einer Zeit verstanden werden, die Kant in sich aufgenommen hatte, Mit Recht ist auf die Vertiefung des Heldenmuts in Leonore Florestan, auf die Vertiefung auch von Beethovens religiösen Anschauungen, wie auf die Vertiefung des „fraternité" = Gedankes der französischen Revolution zur Menschheitsidee Kants hingewiesen worden. Im Besonderen handelt es sich dann bei den Kant-Nachwirkungen um stilistische Momente, vor allem die Entwicklung des Princips der thematischen Arbeit über Haydn hinaus. Nur eine Zeit, in der man allgemeiner gelernt hatte und lernte, philosophischen Fragen Beachtung zu schenken, philosophisch zu denken, konnte auch

derThemendialektik, der freien, sich stets ändernden Themenentwicklung und Themen combination mit Interesse und Verständnis folgen. Mit Recht erblickte Spranger [1]) in der thematischen Arbeit das Moment, in dem es dem Komponisten am besten gelingt, „In die Tiefen metaphysischer Gefühle vorzudringen, aus denen die Arbeit des philosophischen Denkens emporwächst". Weiter ist kantisch Beethovens ganze Arbeitsart der ständigen Verbesserung und Vertiefung, die Energie und Unumüdlichkeit, die er dabei betätigt, manchmal um ärmliche, nüchterne Anfänge schliesslich zu Gedanken von vollendeter Schönheit zu steigern. Das Andante der 5. Sinfonie kann als Schulbeispiel dienen. —

Rochlitz lässt in seinem Buch „Für Freunde der Tonkunst" Beethoven 1822 sagen: Goethe habe seit dem karlsbader Sommer Klopstock bei ihm todt gemacht". „Sie wundern sich? Nun lachen sie? Aha, darüber dass ich den Klopstock gelesen habe! Ich habe mich Jahre lang mit ihm getragen, wenn ich spazieren ging, und sonst. Ei nun, verstanden hab ich ihn freilich nicht überall. Er springt so herum; er fängt auch immer gar zu weit von oben herunter an; immer Maestoso! Des dur! Nicht? Aber er ist doch gross und hebt die Seele. Wo ich ihn nicht verstand, da rieth ich doch — so ungefähr. Wenn er nur nicht immer sterben wollte! Das kömmt so wohl Zeit genug. Nun: wenigstens klingts immer gut u. s. w. Aber der Goethe: der lebt und wir Alle sollen mitleben. Darum lässt er sich auch componieren....". Schon Thayer-Deiters haben darauf aufmerksam gemacht, dass Rochlitz' Bericht mit Vorsicht aufzunehmen sei [3]), und es lässt sich auch exakt nachweisen, dass Beethoven nach dem Zusammentreffen mit Goethe 1812 in Teplitz und Karlsbad sich weiter mit Klopstock beschäftigte. Denn er erbittet sich 1816 bei Steiner & Comp. brieflich „auf einige Tage die Dichter Klopstock-Gleim, jedoch nach guten, neuesten Original-Ausgaben", und am 23 Januar 1824 schreibt er an die Gesellschaft der Musikfreunde in Wien unter Bezug auf den Bernard'schen Oratorientext, er wolle lieber „selbst Homer, Klopstock, Schiller in Musik setzen, wenigstens wenn man auch Schwierigkeiten zu besiegen hat, so verdienen dies *diese unsterblichen* Dichter". Bekannt ist von Kompositionen Klopstock'scher Dichtungen nur

---

[1]) Beethoven und die Musik als Weltanschauung, Leipzig o. I. S. 9.
[2]) IV, 339 ff.
[3]) II², 151 ff.; IV, 287.

die Skizze eines Liedes; wir hörten soeben, dass Klopstock Beethoven als ein Dichter gilt, der nicht leicht zu componieren ist. Schiller hingegen nannte bekanntlich gerade Klopstock einen „musikalischen Dichter"[1]). Die erste Anregung zur Beschäftigung mit klopstockscher Poesie wird Beethoven wohl wiederum durch Neefe, das Breuning'sche Haus und den sonstigen bonner Kreis gekommen sein. Neefe galt den Zeitgenossen als der Erste, der es „wagen konnte Klopstocks Oden zu componieren, Selmar und Selma so herzbrechend in Musik zu setzen"[2]). Gefesselt haben mag Beethoven an Klopstocks Dichtungen und Lehren der hohe sittliche Ernst, die Mahnung „den Geist zu fragen, der in uns ist", die Züge von Leidenschaft und die freiheitliche Gesinnung, vielleicht auch (wie Schering will) das Hymnische und Odenhafte seiner Poesie. Es könnte auch sein, wie dies Ambros annahm dass Klopstocks Frühlingsfeier Beethoven für die Pastoralsinfonie Anregungen gegeben hat. Immerhin aber scheint in Rochlitz Bericht, der nach Art der Fassung wohl auch auf einzelnen tatsächlich gefallenen Aeusserungen beruht, richtig zu sein, dass Beethoven 1822 Klopstock nicht mehr *so* hoch stellte wie er ihn in seiner Jugend gestellt hatte. Diese verminderte Schätzung teilte Beethoven mit den weitaus meisten der urteilsfähigen Zeitgenossen und mit Goethe. Die Wendungen „er springt so herum" und „aber der Goethe, der lebt," klingen in Beethovens Munde durchaus glaubhaft; denn sie zielen auf zwei Hauptschwächen der Klopstock'schen Poesie, die unserem von pietistischen Einwirkungen gänzlich unberührten Meister auf die Dauer nicht entgehen konnten: den Mangel an Plastik der Darstellung und echter Lebenskraft des dichterischen Gehalts. —

„Vielleicht können Sie mir eine Ausgabe von Goethes und Schillers vollständigen Werken zukommen lassen .... die zwei Dichter sind meine Lieblingsdichter so wie Ossian, Homer ...." schreibt Beethoven am 8. August 1809[3]) an Breitkopf u. Härtel. Auch Grillparzer[4]) bezeugt, dass Beethoven „Schiller sehr hoch hielt". Nach allgemeiner Anschauung steht Schiller Beet-

---

[1]) In der Abhandlung über naive und sentimentale Dichtkunst.

[2]) Theaterjournal II, 7 Stück. Thayer I³, 96.

[3]) Schon 1803 (22. Jan) hatte Beethoven Härtel den Wunsch ausgesprochen, seine älteren Ausgaben von Wielands und Schillers Werken gegen die letzterschienenen zu vertauschen.

[4]) Gesammelte Werke VIII, 118 ff.

hoven näher als alle anderen Dichter. Gewisse Übereinstimmungen waren auch mit den Händen zu greifen: der leuchtende, tatkräftige Idealismus, das Pathos, der Freiheitsdrang ihrer Werke, ihre Kampfnatur und ihr gemeinsames Endziel. Zur Auswirkung ihrer besten Kräfte sind sie aber auf sehr verschiedenen Wegen gelangt. Beethoven als Künstler musste sich „Anmut und Würde" nicht erst in schwerem Ringen erobern, ähnlich Goethen waren sie ihm von Anfang an beschieden und ganz anders hat der junge Beethoven von seinen unmittelbaren grossen Vorgängern Haydn und Mozart Nutzen gezogen, wie der junge Schiller von Lessing und Goethe. Das äussere Leben der beiden Hersen zeigt manche Parallele: bei beiden drohen Krankheit und wirtschaftliche Sorgen, bei Schiller immer wieder, bei Beethoven insbesondere in den letzten Jahren den prometheischen Funken zu ersticken. Es sei dahingestellt, wer die härtere Jugend durchlebte, ob Schiller oder Beethoven. Zumutungen wie die zur rednerischen Lobhudelei vor Karl Eugen in der schwäbischen Militärakademie wurden an Beethoven nicht gestellt, dafür hatte aber Schiller nicht die Misère des beethoven' schen Vaterhauses durch zu kosten. Jedenfalls aber ist der Niederschlag der gemachten schweren Erfahrungen der Jugend im künstlerischen Schaffen bei beiden qualitativ und quantitativ ein gänzlich verschiedener. In Beethovens Entwicklung gibt es keine Räuber und keinen Fiesko, keine Kabale und Liebe und keinen Geisterseher [1]). Bei aller sittlichen Entrüstung über die Schäden der ihn umgebenden Gesellschaft vollzieht sich Beethovens künstlerische Entwicklung in aller Ruhe, in einem schnurgeraden, völlig ungestörten, gewaltigen crescendo. Beethoven denkt über den Adel ähnlich wie Ferdinand in Kabale und Liebe, über seine Umwelt ähnlich wie Schiller, aber er lehnt die Revolutionssonate ab. [2]). Der ja auch elf Jahre jüngere Komponist gelangte offensichtlich in seiner Entwicklung viel früher als der Dichter zur Klarheit über den Unterschied zwischen wahrer Freiheit und Menschenwürde, über die Unreife des Volkes und die Entartung der französischen Revolution, und sein guter Genius bewahrte ihn vor irgend welchen Geschmacklosigkeiten.

---

[1]) Dass Beethoven 1793 auch Don Carlos kannte, beweist das Stammbuchblatt für Vocke (22 Mai 1793).

[2]) Brief an Hofmeister vom 8. April 1802. Der bei Beethoven 1823 durch Dr. Bach nahegelegte Gedanke einer Composition des Fiesko wurde bekanntlich nicht ausgeführt.

Goethes Wort (Goethe lehnte bekanntlich die französische Revolution von Anfang an ab): [1]) „In der Jugend traut man sich zu, dass man den Menschen Paläste bauen könnte, wenn es aber um und an kommt, hat man alle Hände voll zu tun, um ihren Mist beiseite zu bringen", könnte auch mit Weglassung des Vordersatzes von Beethoven gesagt sein. Wenn Schiller die Läuterung seiner späteren Werke mit Einbusse von fortreissender Leidenschaft und überwältigender Fülle des Lebens erkaufen musste, bietet Beethovens Entwicklung hiezu keine Parallele: mit der zunehmenden Durchgeistigung ging lediglich etwas von der sinnlichen Frische der Jugend verloren. Beethoven hatte niemals den Entschluss zu fassen, sich von „Spitzfindigkeit, Künstlichkeit und Witzelei" (wie Schiller selbst 1788 von seinem bisherigen Schaffen sagt) loszumachen, Rhetorik ist ihm fremd und die Lösung des Formproblems macht sich, höchstens den letzten Satz der IX. Sinfonie ausgenomen, bei ihm inner wieder von selbst, auch in den im ungeheuersten Ringen geborenen Werken, im Gegensatz zu Schillers gelegentlicher Schönrednerei und den rastlosen Versuchen und Experimenten der Schiller'schen Meisterjahre. Auf das gänzlich verschiedene Verhältnis beider Künstler zur Lyrik hat bereits H. Abert hingewiesen; in der Tat ist „ein dem beethoven'schen Adagio entsprechender Typus" [2]) bei Schiller nicht nachweislich. Aber in Gedankentiefe, innerer Notwendigkeit und Meisterschaft ihrer Kunst, in Betätigung höchster sittlicher Willenskraft, Verantwortlichkeitsgefühl, Selbstzucht und Selbstüberwindung, wie also im Endziel und Endresultat ihres idealen Strebens begegnen sich die beiden grossen Ideenkünstler, die beiden grossen Philantropen, die beiden „sentimentalischen" Ingenien der Deutschen. Und auch ein Blick auf ihre Liebhabereien und Sympathien ergibt manche neue Parallele, wie die Verehrung für Plutarch oder die Abneigung gegen Napoleon. —

Persönlich hat Beethoven weder Kaut noch Klopstock, weder Schiller noch Herder, hingegen Goethe kennen gelernt, und mit aus diesem Grunde ist gerade das Capitel „Beethoven und Goe-

---

[1]) So schreibt er (bei seiner Charakteristik Reichards, Annalen 1795): „Nun hatte sich Reichard mit Wut und Ingrimm in die Revolution geworden, ich aber, die gräulichen, unaufhaltsamen Folgen solcher gewalttätig aufgelösten Zustände mit Augen schauend.... hield ein für alle Mal am Bestehenden fest, an dessen Verbesserung, Belebung.... ich mein Leben lang.... gewirkt habe".

[2]) Neue Musik-Zeitung 1920/21, Heft 6, S. 83.

the" bis heute mit grosser Vorliebe in der Beethovenliteratur behandelt worden. (Vergl. die Studien von Brendel, Thayer, Nohl, Hiller, Ambros, Wasielewski, Frimmel, Koegel, Fuchs, Batka, Friedländer, Bode, Nagel, Leitzmann, Blaze de Bury, Gerhard, Bötcher, Petschek, Graevenitz, Jullien, Wycewa, Abert u. A.). Be kanntlich haben auch Fürst Lichnowski und Kinsky Goethen für unseren Tonmeister interessiert, vor allem aber hat Bettina zwischen beiden Heroen vermittelt, leider offenbar ohne Goethen genügend auf Beethovens Taubheit, Formlosigkeit, Schwerfälligkeit u. s. w. vorzubereiten. Von Beethovens *Kunst* hatte Goethe schon 1810 (1807 wird in Goethes Tagebuch nur kurz die Arie „Ah perfido" erwähnt) den vorteilhaftesten Begriff, wie sich aus folgender bisher wenig beachteter Äusserung [1]) ergibt: „Es hat mir grosses Vergnügen gemacht, in Beethoven das Bild eines wahrhaft genialen Geistes in mich aufzunehmen. Ohne ihn klassifizieren zu wollen, gehört doch ein psychologisches Rechnungsstück dazu, um das wahre Facit der Übereinstimmung da herauszuziehen. Ein gewöhnlicher Menschenverstand würde vielleicht Widersprüche in Beethovens Natur finden. Was aber ein solcher vom Dämon besessener ausspricht, davor muss der Laie Ehrfurcht haben, und es muss gleichviel gelten, ob er aus Gefühl oder aus Erkenntnis spricht. Denn hier walten die Götter und streuen Samen zu künftiger Einsicht von der nur zu wünschen ist, dass sie zu ungestörter Ausbildung gedeihen möge. Bis sie indessen allgemein werde, da müssen die Nebel vor dem menschlichen Geiste sich erst teilen. Ihn belehren zu wollen, wäre wohl selbst von Einsichtigeren als ich, Frevel, da ihm sein Genie vorleuchtet, und ihm oft wie durch einen Blitz Haltung gibt, wo wir im Dunkeln sitzen, und kaum ahnen, von welcher Seite der Tag anbrechen werde". Am 19., 20., 21. und 23. Juli 1812 waren dann die beiden Grossen in Teplitz zusammen. Am 21. Juli schreibt Goethe in seinem Tagebuch: „Abends bei Beethoven. Er spielte köstlich". Beethoven aber meldet am 12. August Erzherzog Rudolf aus Franzens-

[1]) Supplemente zu Goethes sämmtlichen Werken Lieferung 4 u. 5. S. 315. Ich vermag nicht die Ansicht Trimmels zu teilen, dass diese Stelle belanglos sei (Beethoven und Goethe, Wien 1883 S. 20); vor allem der erste Satz ist doch ungemein wichtig. Zutreffend ist jedenfalls, dass sich Goethe gegenüber Beethoven in schwieriger Lage sah, weil er überhaupt für Instrumentalmusik kein volles Verständnis hatte. Es finden sich auch in Goethes Nachlass (wie Verf. in Weimar feststellen konnte) von Beethoven zahlreiche Vokalwerke, insbesondere Goethelieder, aber von Instrumentalmusik nur die Sonaten op. 31 und das Quintett op. 16.

brunn: mit Goethe war ich viel zusammen." Am 8. September 1812 trafen sie nach Goethes Tagebuch wieder in Karlsbad zusammen. Am 19. Juli hatte Goethe an Christiane geschrieben: „Zusammengefasster, energischer, inniger habe ich noch keinen Künstler gesehen. Ich begreife recht gut, wie er gegen die Welt wunderlich stehen muss"; am 2. September aber an Zelter: „Sein Talent hat mich in Erstaunen gesetzt, allein er ist leider *eine ganz ungebändigte Persönlichkeit,* die zwar nicht unrecht hat, wenn sie die Welt detestabel findet, aber sie freilich dadurch weder für sich noch für andere genussreicher macht." Der Verlust des Gehörs, von dem Goethe weiter teilnehmend spricht, gilt ihm augenscheinlich nicht als volle Erklärung für das „Ungebändigte" in Beethovens Wesen. Auf Beethovens Bitte in Sache der grossen Messe vom 8. Februar 1823 hat Goethe bekanntlich nicht reagiert; hingegen sprach Beethoven bis in seine letzten Tage mit höchster Verehrung von Goethe, hatte in seinem Handexemplar (jetzt in der Staatsbibliothek Berlin) vieles angestrichen und nach Klöber gerne einzelne Goethe'sche Dichtungen verschenkt und stets einen Band der Werke aufgeschlagen in seinem Zinmer liegen. Noch am 8. März 1827 erkundigt er sich aufs Angelegentlichste nach dem greisen dichter.

Wer den Wilhelm Meister, Tasso oder Iphigenie kennt, wird sich nicht darüber wundern, dass Beethovens persönliche Art Goethen nicht übermässig sympathisch sein *konnte.* Längst war der Goethe der Sturm- und Drangzeit „der böse Mensch mit dem guten Herzen" Betty Jacobis, den (wie er selbst sagt) „seine Natur immerfort aus einem Extrem in das andre warf", zur Erkenntnis gelangt, dass nicht Ignorieren der Sitte, sondern Selbstzucht und Selbstbeherrschung zum Heile führen; im Grunde war das ja auch schon Goethes Meinung bei „Werthers Leiden" gewesen.

Im Verhältnis der beiden Grossen ist aber Goethe trotz Egmont und Beethovens sonstigen Goethecompositionen (Meeresstille und glückliche Fahrt, Bruchstücke aus Faust, Claudine von Villabella und dem Jahrmarktsfest, Marmottenlied, Lieder [1])) keineswegs nur der Empfangende gewesen: was er Beethoven gab und war, rechtfertigt durchaus Beethovens hohe Verehrung. 1823 schreibt der Componist an den Dichter (8. Februar): „Immer noch wie von meinen Jünglingsjahren an lebend in Ihren unsterblichen nie veral-

[1]) Vergl. Frimmel, Neue Beethoveniana, Wien 1890, V. 337 ff.

ternden Werken und die glücklichen in Ihrer Nähe verlebten Stunden nie vergessend ...."

Zunächst gab Goethe Beethoven, was er „musikalisch produktiv" (Spitta) der ganzen fühlenden Welt und allen Musikern geschenk hat: die unvergleichliche Poesie, die Stimmung, Bilderfülle, Rhythmik, den himmlischen Wohllaut, die Sprachmelodie seiner *Verse*. Dass *Werther* auf Beethoven tiefen Eindruck machte, sehen wie bereits an Partien wie dem e-moll-Gegensatz im Adagio von op. 2 N° 3. Solch bohrende, wühlende, quälende, zerrüttende Stimmungen sind echte Äusserungen der durch Werthers Leiden erschlossenen Gefühlswelt; das ganze Heiligenstädter Testament aber ist ohne Goethes Roman, sowie es abgefasst ist, nicht denkbar. Sogar wörtliche Anklänge haben sich nachweisen lassen. [1]) Wie Beethoven sich an der Freiheitsidee des Egmont begeisterte, beweist seine Partitur, insbesondere die Ouverture mit ihrer Wiedergabe des lastenden Drucks und der schweren Bedrängnis, der widerstrebenden Kraft und des Sieges der Freiheits-Idee. Den tiefsten und nachhaltigsten Eindruck aber hat *Faust* auf Beethoven gemacht. „Ist diese Periode vorbei, so hoffe ich endlich zu schreiben, was mir in der Kunst das Höchste ist — Faust" zeichnet Beethoven noch I. N. Bihler 1823 [2]) auf. Das 1790 veröffentlichte Faustfragment lernte er zweifellos schon in Bonn im Breuning'schen Hause, bei Neefe oder in der Lesegesellschaft kennen; die ganze Entwicklung der Beethoven'schen Mannesjahre ist in hohem Mass von Faust beherrscht, immer faustischer wird Beethovens Ringen in der zweiten Periode und R. Wagner hat es wunderbar glücklich getroffen, als er zur Interpretation der 9. Sinfonie bis zum Beginn des letzten Satzes Goethes Dichtung heranzog. Auf die Parallelität des späten Beethoven und späten Goethe, dem auch alles Vergängliche zum Gleichnis, das „Unzulängliche" Ereignis wird, hat neuerlich Paul Natorp nachdrücklich hingewiessen [3]). Auch in religiösen Dingen, obwohl Beethoven keineswegs als unbedingter Pantheist anzusprechen ist und wohl nie eine Zeile von Spinoza gelesen hat, sowie mit ihrer partiellen Zugehörigkeit zur Romantik begegnen sich die beiden Heroen: Beet-

---

[1]) Rudolf Kögel, Goethe und Beethoven. Forschungen zur deutschen Philologie, Festschrift für R. Hildebrand 1894. S. 196.

[2]) Schon 1808, als der erste Teil des Faust erschien, verbreitete das Stuttgarter Morgenblatt die Nachricht, Beethoven plane die Composition des Gedichtes.

[3]) In seiner schönen Universitätsrede „Beethoven und wir", Marburg, Elwert, 1921.

hovens Largo assai im sogenannten Geistertrio op. 70 N°. 1 ist nicht weniger romantisch als Mignon und der Harfner in Wilhelm Meister. Andererseits waren beide grundverschiedene Naturen, nach aussen divergierend durch Beethovens ungebändigte, oft etwas brüske Art des persönlichen Gehabens gegenüber Goethes wohlerwogener, zunehmender Zurückhaltung und Zugeknöpftheit, aber auch innerlich gerade in ihrer letzten Periode teilweise divergierend: Der zweite Teil des Faust drängt auf tatkräftige Betätigung *im praktischen Leben*:

„Nur der verdient sich Freiheit und das Leben, der täglich sie erobern muss";

Beethovens letzte Quartette aber drängen mehr wie je *nach innen*; durch ihren spirituellen Humor halten sie die Verbindung mit der Welt wohl noch aufrecht, aber ihr Grundzug ist das Transcendentale und die mystische Extase. Auf dem Gebiet des Mystischen, Visionären freilich berühren sich die Heroen auch wieder, nähern sich die letzten Quartette, die grosse Messe dem Doktor Marianus. Auch ein Lebenskünstler im höchsten Masse wie Goethe ist Beethoven nicht entfernt gewesen; dabei aber bei ebenbürtigem Genie selbstloser und insbesondere in seinen Beziehungen zu den Frauen, die Sympathie und Liebe in seiner im Grunde liebesbedürftigen Natur erweckt hatten, ein treuerer Schüler des kant'schen Pflichtbegriffes als der Dichter. —

Der unstreitig musikalischste nach Anlage und Bildung aller der Führer in der Blüteperiode der deutschen Literatur war *Herder*, der Kantorssohn. Nun ist es bekanntlich mit Herders Gedanken eigenartig gegangen: sie drangen ungemein schnell ins allgemeine Bewusstsein der denkenden Köpfe, niemand gab sich Rechenschaft, aus welcher Quelle dieser wundervolle Strom köstlicher Reichtums entsprang und Herder selbst wurde über seiner Ideenwelt so sehr vergessen, dass es mühsamer Forschungen bedurfte, ihm sein geistiges Eigentum wieder zuzuweisen. Dies allgemeine Verhältnis zu dem Vorgänger von Schopenhauer (Weltwille), Hausegger (Ausdruck) und Lipps (Einführungstheorie) in der Musikaesthetik spiegelt sich auch in der Beethovenforschung getreulich wieder: kein anderer führender Genius aus Deutschlands gedankenreichster Zeit ist weniger auf die etwa durch ihn erfolgte Befruchtung von Beethovens Gedanken- und Empfindungswelt geprüft worden als gerade Herder, auch Beethovens Mensch-

heits- und Humanitätsideale wurden zumeist mit Klopstock, Goethe und Schiller, vielleicht auch einmal mit Lessing, keineswegs aber, wie sich gebührt, mit Herder in Verbindung gebracht.

In unserem besonderen Falle mag dies daran liegen, dass wir von direkten Zeugnissen über Beethovens Befassen mit Herder weniger haben, als bei Schiller und Goethe vorhanden sind. Wir wissen wohl, dass auch Herder, wie sich übrigens von selbst versteht, in Bonner Kreis gut bekannt war, da z. B. Neefe auch von ihm Texte vertont hat und Eleonore von Breuning 1792 Beethoven Herder'sche Verse ins Stammbuch schrieb. Ferner, dass Beethoven den Maler Klöber vor Beginn einer Porträtsitzung mit Werken von Herder (und Goethe) beschäftigte und sich Auszüge und Abschriften aus den „zerstreuten Blättern" machte (Herders morgenländische Blumenlese: Die laute Klage, componiert 1809; Morgengesang der Nachtigall, componiert 1813; die Perle; Anmut des Gesanges; Macht des Gesanges); auch konnte Beethoven die Hinweise auf Herder in der Musikliteratur (z. B. in der Allgemeinen musikalischen Zeitung 1802 auf Adrastea und Kalligone) nicht übersehen. Kein äusseres Zeichen aber deutet darauf hin, wie sehr Herders allgemeine, künstlerische, religiöse und pädagogische Ansichten auf ihn einwirteten. Um so sprechender aber ist der *innere* Befund.

Wir hörten schon von Beethovens Vorliebe für Homer und Ossian: in erster Linie Herder hatte soeben für deren Dichtungen in Deutschland Bahn gebrochen, bei Ossian insbesondere auch auf „Wohlklang und dunklen Gang der Melodie" wie den Rhythmus der Dichtungen hingewiesen. [2]) In der *Kalligone,* (Herders Hauptauseinandersetzung mit Kants Aesthetik) finden sich zahlreiche Gedanken über die Aufgabe der Kunst und ihre hohe Wirkung wie über den Beruf des Künstlers, die mit Anschauungen Beethovens übereinstimmen: dass echte Kunst in den idealen Seelenkräften wurzle, dass Musik unmittelbarer Empfindungsausdruck sein müsse, dass tiefe Innerlichkeit das Wesen der Kunst ausmache: „fühlend im engen Umfang unserer wenigen Tongänge und Tonarten alle Schwingungen, Bewegungen, modos, Accentuationen

---

[1]) Auch Herders „Turteltaube" und „das Schweigen" (Kanon) hat Beethoven componiert.

[2]) Stimmen der Völker, erste Abteilung.

des Weltgeistes, des Weltalls, wäre es noch Frage, ob die Musik jede Kunst, die am Sichtbaren haftet, an innerer Wirksamkeit übertreffe?" Herder dachte auch an eine neu zu schaffende deutsche *Oper*, die von „*bloss menschlichen* Auftritten, Empfindungen, Scenen getragen wäre", wie wenn er den Fidelio hätte voraus ahnen können. Beethovens Ablehnung von Stoffen wie Don Giovanni oder Figaro deckt sich wollkommen mit Herders Standpunkt, der in der Abhandlung über „*Tanz, Melodram*" *sagt*: „Bearbeitet [der Componist] einen unwürdigen Stoff .... o wie bedauern wir den Tonschöpfer! Wie bedauern wir, zauberischer Mozart, dich in deinen cosi fan tutte, Figaro, Don Juan u. s. f. Die Töne setzen uns in den Himmel, der Anblick der Scenen ins Fegefeuer, wo nicht gar tiefer". Die *Ausschaltung des Erotischen* und Vergeistigung der Sinnlichkeit in der Kunst haben beide Grossen miteinander gemein, und Beethoven hat fraglos dem Satz der *Kalligone* zugestimmt: „Was bedarf einer sittlichen Richtung mehr als der verwilderte Trieb der Liebe? So Manches hat die Poesie, so Manches die Kunst zu vergüten, was sie hier Übles gestiftet und womit sie sich selbst geschadet haben. Ernste Zeiten rufen von Buhlereien zurück".

Auch auf kulturphilosophischem Gebiet finden sich schlagende Paralelen. Gerade um das Postulat wahrer *Humanität*, der Selbstvervollkommnung und „Läuterung zum vergöttlichten Menschlichen" hat ja Herder die grössten Verdienste, hat deren Begriff gegenüber der Aufklärung und auch gegenüber Kant und Lessing wesentlich gefördert und vertieft. Auch Beethoven suchte mit allen Kräften zu wirken, trachtete diese Kräfte zu idealer Harmonie zu steigern und zu nützen: „Nicht nur als Künstler sollt ihr mich grösser, sondern auch als Mensch sollt ihr mich besser, vollkommener finden" schreibt er am 29. Juni 1801 an Wegeler und „Rechtschaffenheit und Billigkeit muss dein Pol sein" 1807 an Gleichenstein (der sich in einer Geldangelegenheit in Beethovens Interesse bemüht). Auch bei unserem Meister müssen die niedrigen Bedürfnisse den höheren dienen und sollen „selbst zur Humanität führen." „Das menschliche Tier muss essen um das Geistige hervorzubringen" [1]). Auch Beethoven sind „Wahrheit, Bewusstsein des Wohlwollens, Glückseligkeit der Menschheit die Pole, um die sich alles dreht." [2]) Aber auch er weiss, dass das „Reich der

[1]) Brief an Tiedge vom 6. September 1811. [2]) Haym, Herder, I, 552.

Vernunft, Billigkeit und Güte" noch nicht erschienen ist, dass „nur wenige in einem kultivierten Lande kultiviert sind" und steht auf dem Standpunkt der *Ideen*[1]), dass sich der stolze Mensch trotz Geschichte und Erfahrung nicht ohne Gegenwehr, Zufall und Zeit überlassen kann. „Ich will dem Schicksal in den Rachen greifen" sagte er bekanntlich und „Kraft ist die Moral der Menschen, die sich vor andern auszeichnen".

Auch mit Herders *religiösen Auschauungen* haben die beethoven'schen manches gemeinsam, obwohl auch hier beim Componisten sich der Abstand vom Standpunkt Spinoza's fühlbar macht. Auch bei Beethoven handelt es sich um Durchdringung der Natur mit Gott, um Natur als Darstellung der unendlichen Wirkung Gottes. Den Glauben an einen ausserweltlichen, persönlichen Gott aber, den Herder und, von ihm beeinflusst, Goethe preisgegeben, hatte Beethoven nicht, d. h. nicht dauernd verloren. Ein Bekenntnis wie das nachfolgende Herders [2]) hätte Beethoven nicht voll geteilt: „Nein, du hast Dich Deinen Geschöpfen nicht unbezeugt gelassen, Du ewige Quelle alles Lebens, aller Wesen und Formen! Das gebückte Thier empfindet dunkel Deine Macht und Güte, indem es seiner Organisation nach, Kräfte und Neigungen übt; ihm ist der Mensch die sichtbare Gottheit der Erde. Aber den Menschen erhebst Du, dass er selbst, ohne dass er es weiss und will, Ursachen der Dinge nachspähe, ihren Zusammenhang errate, und *Dich* also finde *Du grosser Zusammenhang aller Dinge*, Wesen der Wesen .... Du bist gestaltlos, obwohl die erste, einzige Ursache aller Gestalten. Indessen ist auch jeder falsche Schimmer von Dir dennoch Licht, und jeder trügliche Altar, den er Dir baute, ein untrügliches Denkmal nicht nur Deines Daseins, sondern auch der Macht des Menschen, Dich zu erkennen und anzubeten. Religion ist also *auch schon als Verstandesübung betrachtet* die höchste Humanität, die erhabenste Blüte der menschlichen Seele" [3])

Dass Beethoven in seiner Vorliebe für religionsgeschichtliche Studien nicht nur bei Hammer, sondern auch Herder Belehrung suchte, hat schon Thayer dargetan. [4])

Auch von der *Erziehungslehre* Herders ist Beethoven nicht un-

---

[1]) Ideen zur Geschichte der Menschheit, erster Teil, Vorrede.
[2]) Ideen I, 194 (Ausgabe Karlsruhe 1820 im Bureau der deutschen Klassiker).
[3]) Vergl. auch Haym II, 279.
[4]) III², 194.

berührt: in den Briefen und Verhandlungen um das Wohl des Neffen gewahren wir überall den sittlichen Ernst, mit dem Beethoven seine Aufgabe als Pflegevater des unglücklichen Kindes auffasste. Neben Herder treten auf diesem Felde Basedow, Pestalozzi, Sailer und Plutarch, nach dem, (wie Beethoven an den wiener Magistrat schreibt), auch Philipp von Macedonien „seiner nicht unwert geachtet, die Erziehung seines Sohnes Alexander selbst zu leiten".

Noch sei erwähnt, dass auf musikalischem Gebiet Beethoven jedenfalls mit der Forderung Herders in dessen „*Cacilie*" („Zerstreute Blätter. 5. Sammlung V. Abschnitt, Gotha 1793) nicht übereinstimmte: „dass die Kirchenmusik auf keine Weise dramatisch seyn könne und wenn sie dies seyn wolle, sie ganz ihren Zweck verfehle", wie die bekannte Kriegsepisode im Donna nobis der grossen Messe erweist. Hingegen begegnen sich beide Meister wieder in der Verehrung Händels, des Lieblingscomponisten Herders, dem er im 10. Abschnitt der „*Früchte aus den sogenannten goldenen Zeiten des 18. Jahrhunderts*" (das Oratorium und die Cantate) auch ein kurzes biographischer Denkmal gesetzt hat. —

Wir schliessen mit einem Wort, das der Meister am 6. Dezember 1821 zu Maximiliane von Brentano sagte:

„*Es ist der Geist, der edle und bessere Menschen auf diesem Erdenrund zusammenhält und den keine Zeit zerstören kann*".

Keine Epoche deutscher Geschichte hat eine ähnliche gleichzeitige Wirksamkeit wahrhaft genialer Männer gesehen. „Hera und Athene" sagt Gumprecht 1870, im Jubiläumsjahre Beethovens und der deutschen Waffen, „kämpften einst in den Reihen der Griechen und Troer, *unsere Schlachten haben Kant und Hegel, Schiller und Beethoven mitgeschlagen*". Unsere Grossen haben uns auch 1914—1918 in dem so unvergleichlich schwierigeren Ringen lange geholfen. Und heute? .... „Nur wenige sind in einem kultivierten Land kultiviert". Aber wir hoffen, wie wiederholt an anderer Stelle gesagt, dass es gelingt, und auch *Beethoven muss uns wieder dabei helfen, unser Volk sittlich wieder in die Höhe zu bringen*, die Lehren der Volksverderber unwirksam und unschädlich zu machen, die jenen Zusammenbruch nicht nur von Widerstandskraft, sondern jeder Art von idealer, deutscher Gesinnung in erster Linie verschuldet haben; jenen Zusamenbruch, von dem der Berufensten Einer sagt: „Nur mit tiefer Bewegung kann man

rückschauend sehen, wie das deutsche Empfinden der Wahrhaftigkeit und Redlichkeit, der makellosen persönlichen Reinheit und des Aufgehens in dem Gedanken an das Vaterland verloren gingen und etwas ganz anderes, deutschfremdes entstand; das eigene Wohlbefinden wurde das höchste Gesetz des Lebens". [1])

ADOLF SANDBERGER.

---

[1]) Erich Ludendorff, Meine Kriegserinnerungen 1914—1918. Berlin 1919, S. 292.

NIEDERLÄNDISCHE UND ENGLISCHE GESELLSCHAFTSMUSIK UM 1600

Die zunehmende Vertiefung der Händel- und Bach-Renaissance in den letzten Jahrzehnten und das wachsende Interesse für die Neuausgaben alter, vorklassischer Musik stehen deutlich erkennbar in engem Zusammenhange mit der bei den praktischen Musikern immer mehr durchdringenden Überzeugung, dass die Wiederbelebung aller alten Musik unter sinngemässer Anwendung der heutigen Mittel sich notwendig auf ihre ursprüngliche klangliche Wirkung und deren Vorbedingungen zu stützen habe. Je klarer diese Vorbedingungen erkannt und je gebrauchsfähiger sie dem nachschaffenden Musiker an die Hand gegeben werden, desto leichter und williger finden die so geförderten alten Werke wieder Verständnis und Würdigung ohne Voraussetzung besonderer historischer Anpassungsfähigkeit seitens der Hörer.

Erfreulicherweise mehren sich die Anzeichen dafür, dass die Musikforschung unbeschadet ihrer übrigen Arbeitsziele sich ernsthafter auf ihre Pflicht besinnt, die Grundlagen der Musikpraxis vergangener Jahrhunderte auf breiterer Front bloss zu legen. Steht anfänglich die alte Verzierungskunst mit ihren willkürlichen Veränderungen im Vordergrund der Untersuchung [1]), folgte dann eine Reihe von Neuausgaben alter Lehrbücher, die aus der Praxis heraus entstanden der Praxis zu dienen

---

[1]) Als die wichtigsten Arbeiten führe ich an: H. Goldschmidt, „Die italienische Gesangsmethode des 17. Jahrhunderts", Breslau 1890; Fr. Chrysander, „L. Zacconi als Lehrer des Kunstgesanges" (Vierteljahrsschrift f. Musikwissenschaft, VII und IX); C. Krebs, „Gir. Diruta's Transilvano" (ebenda VIII); M. Kuhn, „Die Verzierungskunst in der Gesangsmusik des 16.—17. Jahrh.", Leipzig 1902; C. Paesler, Vorwort zu Band IV der Denkmäler Deutscher Tonkunst und zur Gesamtausgabe von Haydn's Klavierwerken (Leipzig, Breitkopf & Härtel).

bestimmt sind [1]), so tritt neuerdings ein Problem an die Spitze, das für die Wiederbelebung aller älteren Musik überhaupt eine entscheidende Bedeutung hat: wie beschaffen war die Genossenschaft von Gesang und Instrumentenspiel, auf die wir seit den Zeiten der ältesten Mensuralisten bis ins Zeitalter Heinr. Schützens bei allen Musiknationen durch unzählige Andeutungen theoretischer Schriften, Darstellungen auf Bildern und Skulpturen, Angaben von Musikdrucken: „zu singen und zu spielen auf allerlei Instrumenten" hingewiesen werden?

Den Anfang zur Erörterung des Problems machte H. Riemann, indem er die italienische Mensuralmusik des 14. Jahrhunderts zur Diskussion stellte. Aus ihrer Beschaffenheit glaubte er schliessen zu dürfen, dass ein starker Anteil an ihr der *vielle* zugesprochen werden müsste [2]). Auf einem andern Wege gelangte O. Kinkeldey [3]) zu der Ansicht, dass diese Literatur in erster Linie für die Orgel bestimmt gewesen sei, — eine Ansicht, die dann A. Schering [4]) durch eine breitere Grundlage zu stützen und auszubauen suchte. Diese Gegensätzlichkeit der Deutung, sowie der Widerspruch, den Th. Kroyer [6]) und J. Wolf [5]) gegen Schering's Schlussfolgerungen erhoben haben, bezeugen, dass das letzte Wort betreffs dieser Frage noch nicht gesprochen ist. Nach der Beschaffenheit des Beweismateriales dieser Zeit kann es überhaupt zweifelhaft erscheinen, ob die Hypothesen sich so bald restlos klären lassen möchten. Auf ihren schwankenden Boden wird die Forschung bisher noch von keiner Seite durch feste Stege sicheren Wissens geleitet.

Dagegen lassen das 16. und 17. Jahrhundert eine ungleich raschere, einwandfreie Lösung ihres Orchesterproblems erhoffen.

---

[1]) Quantz, „Versuch einer Anweisung, die Flöte traversiere zu spielen", Neuausgabe von A. Schering, 1906; Ph. E. Bach, „Versuch über die wahre Art, das Clavier zu spielen", Neuausgabe von W. Niemann, 1906; Diego Ortiz, „*Tratado de glosas sobre clausulas .... en la musica de violones*", Neuausgabe von M. Schneider, 1913; G. P. Telemann, „Singe- Spiel- und Generalbass-Übungen", Neuausgabe von M. Seiffert, 1914 (1921).

[2]) H. Riemann, „Handbuch der Musikgeschichte" I 2 (1905) S. 305 ff, II 1 (1907) S. 18 ff.; Sammelbände der JMG. VII S. 529 ff.

[3]) O. Kinkeldey, „Orgel und Klavier in der Musik des 16. Jahrhunderts", Leipzig 1910, S. 100 ff.

[4]) A. Schering, „Die Niederländische Orgelmesse im Zeitalter des Josquin", Leipzig 1912, und „Studien zur Musikgeschichte der Frührenaissance", Leipzig 1914.

[5]) Th. Kroyer, „*A cappella oder Conserto?*" (Festschrift für H. Kretzschmar, Leipzig 1918).

[6]) J. Wolf, „Handbuch der Notationskunde" II, Leipzig 1919, S. 252.

Die ersten Schritte, die auf dies Gebiet getan worden sind, haben greifbare Resultate erzielt. Den Zugang zur Praxis des Gabrieli-Schütz-Zeitalters mit seinen vielstimmigen, mehrchörigen Werken, die, obschon vokal notiert, doch auf eine reiche, planvoll gegliederte Instrumentalbegleitung rechnen, hat M. Schneider[1]) im Prinzip endgiltig geöffnet durch den Hinweis auf Michael Praetorius' *Syntagma musicum* III, sowie durch Vorlage eines beträchtlichen zeitgenössischen deutschen Aufführungsmateriales, das dessen Regeln unterworfen ist. Es bedarf nur noch eines bewussten Weiterarbeitens auf diesem Wege, um durch entsprechende Neuausgaben die mit bedeutsamen Werten gesegnete Literatur dieses Zeitalters den Chorvereinen zu erschliessen.

Die niederländische Aufführungspraxis der beiden letzten Dezennien des 16. Jahrhunderts illustriert eine Reihe von Kupferstichen[2]) (sie sind, nebenbei bemerkt, gleichzeitig Belege für den niederländischen Ursprung des Musikkupferstichs), deren Beweiskraft sich auf die enge Verbindung der figürlichen Darstellung mit der eigens für sie bestimmten, auf Chorbüchern oder Stimmblättern mitgeteilten Musik gründet. Es handelt sich hierbei um 4- bis 9 stimmige, zumeist geistliche Vokalsätze der Niederländer Corn. Verdonck, Andr. Pevernage, Orl. Lasso, Dirk Raymundi, Corn. Schuyt und des Italieners Fr. Suriani. Für ihre Aufführung geben uns die Bilder eine bunte Mannigfaltigkeit von Besetzungsmöglichkeiten an die Hand.

Wir sehen auf ihnen 4-, 5- und 9 stimmigen a cappella-Gesang in Solo- oder chorischer Besetzung. Daneben erscheint die Stimmenverstärkung einer Solobesetzung durch mitgehende Instrumente in verschiedener Weise: in einem 4 stimmigen Satz stützt die Geige den Sopran, ein Basszink die tiefste Stimme; in einem anderen 5 stimmigen werden die vier Hauptstimmen von Diskantzink, Flöte und zwei Gamben begleitet. Wieder andere

---

[1]) M. Schneider, „Die Besetzung der vielstimmigen Musik des 17. und 16. Jahrhunderts" (Bückeburger Archiv f. Musikwissenschaft, I (1919) S. 205 ff.) Einen parallelen Beleg hierzu bietet M. Seiffert, „Die Kirchenmusik bei der Einweihung der Gertruds-Kapelle in Hamburg 1607" (Die Musikwelt, Hamburg, J. A. Böhme, I 9, Bachheft).

[2]) M. Seiffert, „Bildzeugnisse des 16. Jahrhunderts für die instrumentale Begleitung des Gesanges" (Bückeburger Archiv f. Musikwissenschaft, I S. 49 ff.) Ein Sonderdruck, in holländischer Übersetzung von Elis. Kuyper, erschien als *Uitgave* XXXIX der *Vereeniging voor Nederlandsche Muziekgeschiedenis* 1920.

Bilder erbringen den Beweis, dass die Generalbasspraxis vor ihrem offiziellen Auftreten in der gedruckten Literatur auch den Niederlanden längst bekannt war. Bei 4- und 5 stimmigen Sätzen sehen wir da Harfen, die doch nur den Zweck haben konnten, den Klangkörper durch ihre Intavolatur aufzufüllen. Am deutlichsten wird die Generalbassrolle der Orgel gekennzeichnet. Für ein 6 stimmiges Stück sind nur fünf Sänger vorhanden; daraus folgt, dass die anwesende Orgel mit der nicht gesungenen, sondern gespielten Bassstimme das harmonische Gerüst des Ganzen intavolierend vereinigt. Ganz merkwürdig ist ein 5 stimmiges Stück, von dem nur eine Stimme, die höchste also, gesungen, alles Übrige dagegen der Orgel überlassen wird. Diese beiden letzten Fälle sind Vorstufen des monodischen Gesanges, auf deren häufiges Vorkommen Viadana in dem berühmten Vorwort zu seinen *Cento Concerti ecclesiastici* 1602 deutlich genug anspielt. In einem Stücke, dessen Text (Ps. 50) dazu besondere Veranlassung giebt, wird schliesslich ein veritables kleines Orchester melodischer und akkordischer Instrumente als Begleitapparat aufgeboten.

Was es mit dem *singen en spelen op alle musicale instrumenten* auf sich hat, darüber kann somit hinsichtlich der Niederlande zur angegebenen Zeit kein Zweifel mehr bestehen. Ihrem Wesen nach wurzeln die Tonstücke auf dem Grunde der vokalen, kontrapunktischen Mehrstimmigkeit; ihrer jahrhundertelangen Gewöhnung zum Chorbuch oder Stimmheft folgt deshalb die Form ihrer Niederschrift. Jede Aufführung muss das Gewebe der Polyphonie zur vollen Entfaltung bringen; es wird ihr aber Freiheit gelassen zu entscheiden, mit welchen Mitteln sie es tun will. Es besteht dabei ebenso wenig ein starrer Zwang zum a cappella-Gesang, wie eine einseitige Festlegung auf eine bestimmte instumentale Besetzung. Dem gebildeten Geschmack und dem sicheren Blick des Musikers liegt es ob, sich nach den jeweiligen Umständen der Fülle oder Beschränkung der Mittel so zu richten, dass doch dem Grundgedanken der Werke Genüge geleistet wird. Diese Freiheit bringt eine vorurteilslose Unbefangenheit, eine Machtvollkommenheit des Ausführers dem Kunstwerke gegenüber zum Ausdruck, wie sie, nur bestimmter geregelt, noch der Zeit Bach's und Händel's eigen waren.

Es hat nun nicht am Versuch gefehlt, den Kupferstichen jede

Beweiskraft abzusprechen, ihre Darstellungen als blosse Phantasiegebilde der Stecher oder Maler zu bewerten [1]). Demgegenüber brauche ich nur auf die zeitgenössische Literatur hinzuweisen, aus der ich aufs Geradewohl einige Werke herausgreife:

1) *Premier livre des chansons à* 4 .... *convenables tant à la voix comme aux instruments* .. Anvers, Thielman Susato, 1543.

2) *Le Second* (.... *cincquiesme*) *livre des chansons à* 4 (5 & 6) .. *convenables tant à la voix comme aux instrumentz* (*à iouer de tous instrumentz*) .. Anvers, Tylman Susato, 1544.

3) *Le sixiesme* (.... *huitiesme*) *livre des chansons* .... *convenables tant à la voix comme aux instrumentz* .... Anvers, Tylman Susato, 1545.

4) **Susato,** Tylman. *Premier livre des chansons à* 3 .... Anvers, 1544.

5) *Het ierste* (*tvueeste, derde*) *Musyck boexken daer inne begrepen zijn*.... *amoureuse liedekens zeer lustich om singen en spelen op alle instrumenten* .... Tantwerpen, Tielman Susato. 1551.

6) *La Fleur de Chansons* (6 *livres*) .... *propices a tous Instrumentz musicaulx* .... Anvers, Tielman Susato, 1552 [2]).

7) *Dat ierste Boeck van den Niewe Duytsche Liedekens* .... *bequaem om te singhen, ende op instrumenten te spelen.* Maestricht, Jacop Baetsen, 1554 (Heidelberg).

8) **Mes,** Gherardus. *Souter Liedekens* .... *Seer lustich om singen ter eeren Gods ende te speelen op diversche Instrumenten* .... Antwerpen, Susato, 1561 (London, Br. Museum).

9) *Le septiesme Livre des chansons* .... *toutes convenables tant aux instruments qu'à la voix* .... Louain, P. Phalese, 1560 (Danzig).

10) *Liber musicus duarum vocum cantiones* .... *instrumentis musicis admodum convenientes* .... Lovanii, P. Phalese, 1571 (München).

11) *Een Duytsch musyck-boek daerinne begrepen syn vele liedekens* .... *seer lustich om singhen, ende spelen op alle instrumenten* .. Louen, P. Phalese, 1572 (München).

12) **Hadrianus,** Emanuel. *Pratum musicum* .... *diversorum idiomatum carmina* 4, 5, *et* 6 *voc. Nonnulla duarum, trium et quatuor testudinum smphoniae aptissima* Antwerpen, P. Phalese, 1584 (Berlin).

13) **Sweelinck,** J. P. *Chansons* .... *accommodées tant aux Instruments comme à la Voix* .... Anvers, P. Phalese, 1594 (Werken Deel VII).

14) **Hove,** Joachim van den. *Florida, sive cantiones* .... *ad testudinis usum accommadatae* .... Ultrajecti, Sal. de Roy, 1601 (Breslau).

15) **Gastoldi,** Gio. Giac. *Balletti a* 5 *voci con li suoi versi per cantare, sonare et ballare* .... Anversa, P. Phalese, 1596 (Berlin).

16) **Gastoldi.** *Balletti a* 3 *voci con la intavolatura del Liuto, per cantare, sonare et ballare* .... Anversa, P. Phalese, 1602 (Upsala).

---

[1]) G. Adler, „Methode der Musikgeschichte", Leipzig 1919, S. 87 Anm.

[2]) Über Fundorte und Inhalt der Susato-Drucke vgl. Eitner, Quellen-Lexikon IX.

17) **Gastoldi.** *Concenti musicali a 8 voci commodi per concertare con ogni sorte di stromenti* .... Anversa, P. Phalese, 1610 (Wolfenbüttel, Gent).

Bestätigen die aufgezählten Werke zumeist die Landläufigkeit des Singens und Spielens nach Belieben, so bieten uns einige einen besonderen Einblick in die wichtige Rolle, die die Laute als Ersatzinstrument zu spielen hatte. Joachim van den H o v e (No. 14) arrangiert seine Gesänge derart, dass die rechte Seite des aufgeschlagenen Buches allein den Cantus und Bassus in Singenoten mit Text, die linke den ausfüllenden Lautensatz aufzeigt:

Laute	Cantus Bassus

Noch mehr Spielarten finden sich bei H a d r i a n u s (No. 12). Der erste Teil seines Werkes (Lautenfantasien — 4 stimmige Chansons — 5- und 6 stimmige Madrigale und Canzonen, von denen ebenfalls nur Cantus und Bassus gesungen, die übrigen Stimmen von der Laute intavoliert gespielt werden) ist in gewöhnlicher Druckweise vorgelegt. Des weiteren versucht er, die verschiedenen Ensembles von Singstimmen und Lauten durch eine neuartige Druckumstellung handlicher und bequemer für den Gebrauch seines Buches zu gestalten. Er gelangt dabei zu folgenden Aufstellungen:

Carmina duabus testudinibus accommoda:

fol. 41	Laute Cantus I. Bassus	Laute Cantus II.

Madrigales et Cantiones Napolitanae tribus et quatuor Testudinibus ludendae:

fol. 47	Cantus (in Gesang- noten)	Altus Bassus } Lauten- (im satz)

fol. 50.

Cantus (Gesang)	Altus (Gesang)
„ (Tabulatur)	„ (Tabulatur)
Tenor (Gesang)	Bassus (Gesang)
„ (Tabulatur)	„ (Tabulatur)

fol. 58.

Laute I.	Cantus
Laute II.	Altus
	Bassus

Aus ihnen ist ersichtlich, wie die Lautenbegleitung teils den vollen Vokalsatz mit schimmerndem Glanz übergiesst, teils Wegfall der Mittelstimmen ermöglicht und so dem instinktiven Hinstreben zur Monodie kräftigen Vorschub leistet.

Angesichts dieser Tatsachen wird uns nun nichts mehr hindern dürfen, jene niederländischen Kupferstiche als das gelten zu lassen, was sie sind: getreue Spiegelbilder der wirklichen Musikpraxis ihrer Zeit.

Im letzten Drittel des 16. und in den ersten Jahrzehnten des 17. Jahrhunderts standen England und die Niederlande, wie man weiss, wieder einmal hinsichtlich ihrer Musikkultur in engsten Wechselbeziehungen; wir brauchen uns nur an Englands Madrigal und Virginalmusik, an Männer wie J. Bull, P. Philips, J. P. Sweelinck, P. Cornet, an die englischen Komödianten und Instrumentisten zu denken. Da ist es durchaus naheliegend, die entsprechende Literatur Englands zum Vergleich heranzuziehen. Eine kleine Liste, die wiederum auf Vollständigkeit keinen Anspruch erhebt, mag uns dabei zur Hand gehen:

1) **Dowland,** John: *The first booke of Songs or Ayres of* 4 *parts with Tableture for the lute: to made that all the parts together, or eighter of them severally may be song to the lute, orpherian or viol de gamba* .... London, Peter Short, 1597 (British Museum, Dublin University).

2) — *The second booke of songs or ayres of* 2, 4 *and* 5 *parts* .... London, 1600 (British Museum, Royal College of Music).

3) **Rosseter,** Philip: *A book of ayres, set forth to be sung to the Lute, Orpherian and Bass Violl* .... London, Peter Short, 1601 (British Museum, Cassel).

4) **Dowland,** John: *The third and last booke* .... London, 1603 (Fundorte wie 2).

5) **Pilkington,** Francis: *The first booke of songs, or ayres of* 4 *parts: with tableture for the lute or orpherian with the Viol da Gamba* .... London, T. Este, 1605 (British Museum, Glasgow. Neudruck in G. E. P. Arkwrights *Old English Edition* No. 18).

6) **Ford,** Thomas: *Musicke of sundrie kindes, set forth in* 2 *bookes, the first whereof are Aries for* 4 *voices to the lute, orpharion, or bass viol: with a Dialogue for* 2 *voices and* 2 *bass viols in parts, tunde the lute-way* .... London, John Browne, 1607 (British Museum, Glasgow).

7) **Jones,** Robert. *The first set of Madrigals of* 3. 4. 5. 6. 7. 8. *parts for Viols and voices, or for voices alone, or as you please* .... London, 1607 (British Museum, Brüssel handschriftlich).

8) **Wilbye,** John. *The second set of Madrigales to* 3. 4. 5. *and* 6 *parts, apt both for voyals and voyces* .... London, T. Este, 1609 (British Museum, Royal College of Music, Brüssel. Neudruck des Gesangsatzes von der *Musical Antiquarian Society*).

9) **Campion,** Thomas. *Two Bookes of Ayres* .... *to be sung to the Lute and Violls, in two, three and four Parts, or by one Voyce to an Instrument* .... London, 1610 (British Museum).

10) **Gibbons,** Orlando. *The first set of Madrigals and Mottets of* 5 *parts: apt for Violls and Voyces* .... London, Snotham, 1612 (British Museum, Royal College of Music. Neudruck des Gesangsatzes von der *Mus. Antiqu. Society*).

11) **Dowland,** John. *A pilgrimes solace, wherein is contained musicale harmonie of* 3, 4 *and* 5 *parts to be sung and plaid with the lute and viols* London, 1613 (British Museum).

12) **Coperario,** John. *Songs of mourning* .... *to be sung with one voyce to the lute or viol* .... London, 1613 (British Museum, Glasgow).

13) **Ward,** John. *The first set of English Madrigals to* 3, 4, 5, *and* 6 *parts, apt both for Viols and Voyces* .... London, 1613 (British Museum, Royal College of Music).

14) **Campion,** Thomas. *The Third and Fourth Booke of Ayres* .... *so as they may be expressed by one Voice, with a Violl, Lute or Orpharion* .... London, 1617 (Fundorte wie 12).

15) **Pearson,** Martin. *Private Musicke, or the first booke of Ayres and Dialogues* .... *Songs of* 4, 5, *and* 6 *parts of severall sorts* .... London, Th. Snodham, 1620 (British Museum, Oxford Bodleiana).

16) **Pilkington,** Francis. *The second set of Madrigals, and Pastorals of* 3, 4, 5, *and* 6 *parts, apt for Violls and Voyces* .... London, Th. Snodham, 1624 (British Museum).

Schon die Titel allein besagen eigentlich alles. Die niederländische Ausführungsfreiheit herrscht auch in England: man kann alle Stimmen bloss singen oder sie durch Instrumente verstärken. Englische Spezialität scheint es dabei zu sein, Laute,

Orpherian [1]) und Gambe als zusammenpassende Gruppe oder die Familie der Violen für sich zu bevorzugen. Sind die Akkordinstrumente zur Stelle, kann man von einzelnen Gesangstimmen absehen; das führt bei drei Werken der Liste (No. 9, 12, 14) zur völligen Monodie. Wer noch andere Wünsche hat, soll verfahren *„as you please"*.

Höchst seltsam ist, dass, soweit ich sehen kann, keines der aufgezählten englischen Werke den Weg in eine alte deutsche Bibliothek gefunden hat. Und unter den wenigen englischen Neudrucken giebt nur einer ein getreues Abbild seiner alten Vorlage (No. 5). So müssten wir für lange Zeit auf einen tieferen Einblick in diese musikgeschichtlich wichtige Periode verzichten, wenn nicht das Sammlergeschick unseres verehrten Dr. Scheurleer-Haag ein zum Glück besonders bedeutsames Werk in erreichbare Nähe gerückt hätte. Da es auch sonst nur in wenigen Exemplaren erhalten ist [2]), dürfte die Mitteilung seines Titels im Faksimile gerechtfertigt erscheinen.

Dieser Titel und die in babylonischem Satzbau getürmte Widmung [3]) an Prinz Charles (seit 1625 König Karl I.) sind fast

---

[1]) Über dies Instrument, auch *Orpharion*, *Orpheoreon* genannt, vgl. Grove, *Dictionary* III 568, C. Sachs, Real-Lexikon der Musikinstrumente, S. 285. Nach Mich. Praetorius, *Syntagma* II 54, ist es mit der *Pandora* identisch.

[2]) Von den drei bekannten Exemplaren (im *British Museum*, im *Royal College of Music* und in der Bibl. Scheurleer-Haag) durfte ich das letztere benutzen.

[3]) *„.... the hopeful expectation of the continuant Britannicke Monarchy, after my long attendance upon Maiesty in the English Court, where I was authorized to beare an axe in the fellowship of the Honourable band of Gentleman Pensioners in Ordinary under two so great Princes, as was, and is your unparalleled father, my now annointed Soueraigne, and the late Princesse, my then most gratious Mistrisse, hauing for the later dayes of my age, undergone many extremities and oppressions, of withholding from mee many rights, and iniuriously forcing me to prison by wrong doing, and hard hearted aduersaries, to whom I was not indebted at all, where of patience (as of a gentle Mistresse) I have learned much, and have had a perfect suruey of my selfe, and the true experienee of those certitudes, that the Court and my former prosperous dayes could not afforde, and to vaine youth seemed incredible, where coldnes of friendes, preuatling malice of enemies, strangones of acquaintance, the sting of sinne, the worme of conscience, for bypast vaine spending of time and actions, prospecting to nothing but the horrid gulfe of hell and euerlasting perdition, were presented unto me, and hauing no other comfort left to preuent desperatio n, but a hopefull assurance oncly in the mercies of a mighty and sauing God, and so carried into a sea of that supreme bounty, and admiring what man should be, that God should so freely powre forth himselfe for his reward without all deser uings; I in token of my particular thankefulnes, under your gracious protection, composed and set forth some meditations and hymnes in meetre, to Psalmize his laudes and prayses that createth and maintaineth Maiesty in every Monarchy, and by it life and safety, in every subject: In which worke, as I then promised a second labour: so now I presume to present before your powerfull protection a concordance of harmony of various Ayres, some of them by my selfe, the other by famous Artists of that sublime profession-...."*

die einzigen Quellen für Nachrichten über die persönlichen Verhältnisse des Autors. William Leighton gehörte demnach zu

THE TEARES OR
LAMENTACIONS OF
A SORROVFWLL
SOVLE:

Compoſed with Muſicall Ayres and Songs, both
for Voyces and diuers Inſtruments.

Set foorth by Sir WILLAM LEIGHTON *Knight, one of his*
Maieſties Honourable Band of Gentleimen Penſioners

And all Pſalmes that conſiſt of ſo many ſeete as the fiftieth Pſalme, will goe to
the foure partes for Conſort.

LONDON
Printed by *William Stansby.* 1614.

den Pensionären der Königin Elisabeth (1558—1603) und des Königs Jakob I (1603—25). Auf Betreiben von Feinden schuldlos

ins Gefängnis geworfen, tröstete er sich über alle Drangsal durch Verfassen biblischer Gedichte, die er in einem Bande herausgab. Nach Befreiung aus der Haft liess er im vorliegenden Werk die Musik dazu folgen. Noch aus früherer Zeit stammen ein paar poetische Versuche: etliche Zeilen zum Lobe von Rich. Allison's „*Psalmes of David in meter*" 1599, sowie ein Gedicht zum Regierungsantritt König Jakobs 1603, das ihm möglicherweise die Würde als *Knight* eintrug [1]). Von den 54 Lamentationen hat Leighton die ersten 8 in schlicht homophoner, choralmässiger Haltung selbst komponiert. Mit ihm vereinigt sich eine Schaar der angesehensten und besten zeitgenössichen Musiker Englands: William Byrd, John Milton mit je 4, John Bull, Alf. Ferrabosco, Rob. Jones, Martin Pearson mit je 3, Io. Coperario, John Dowland, Tho.-Ford, Orl. Gibbons, Edm. Hooper, Rob. Johnson, Rob. Kindersley, Tho. Lupo, Francis Pilkington, John Ward, Tho. Weelkes, John Wilbye mit je 2, Nat. Giles, Tim. Thopull mit je 1 Stücke. In ihrem Kreise muss also Leighton geachtet gewesen sein; leider wissen wir nicht, ob und wie er sich sonst musikalisch betätigte [2]).

Den Inhalt des Werkes gliedert das Register in drei Gruppen: 17 *Consort Songs*, 12 vier- und 24 fünfstimmige Gesänge [3]). Für unsere Darstellung kommt es nur auf die erste Gruppe hauptsächlich an.

Zunächst überrascht uns der erste Blick auf das Notenbild. Die einzelnen Stimmen sind, wie man aus dem Faksimile ersehen kann, derart auf den beiden nebeneinander liegenden Seiten des geöffneten Buches angeordnet, dass jede nach einer anderen Himmelsrichtung schaut. Dies Verfahren erspart sowohl die übermässige Grösse des sonst üblichen Chorbuchformates, als auch die Zerspaltung eines Stückes in mehrere Stimmhefte. Es macht das Musizieren einer kleinen Gesellschaft in der Häus-

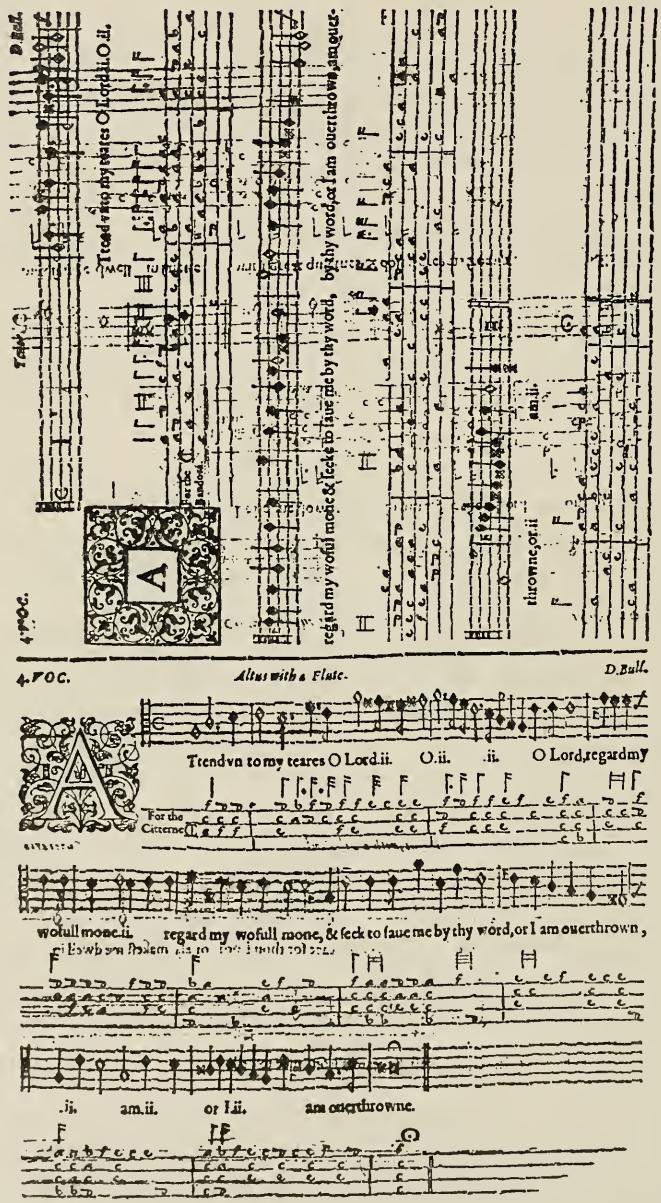
---

[1]) Vergl. Grove's *Dictionary of music* II S. 667; Burney, *History of music* III S. 136.

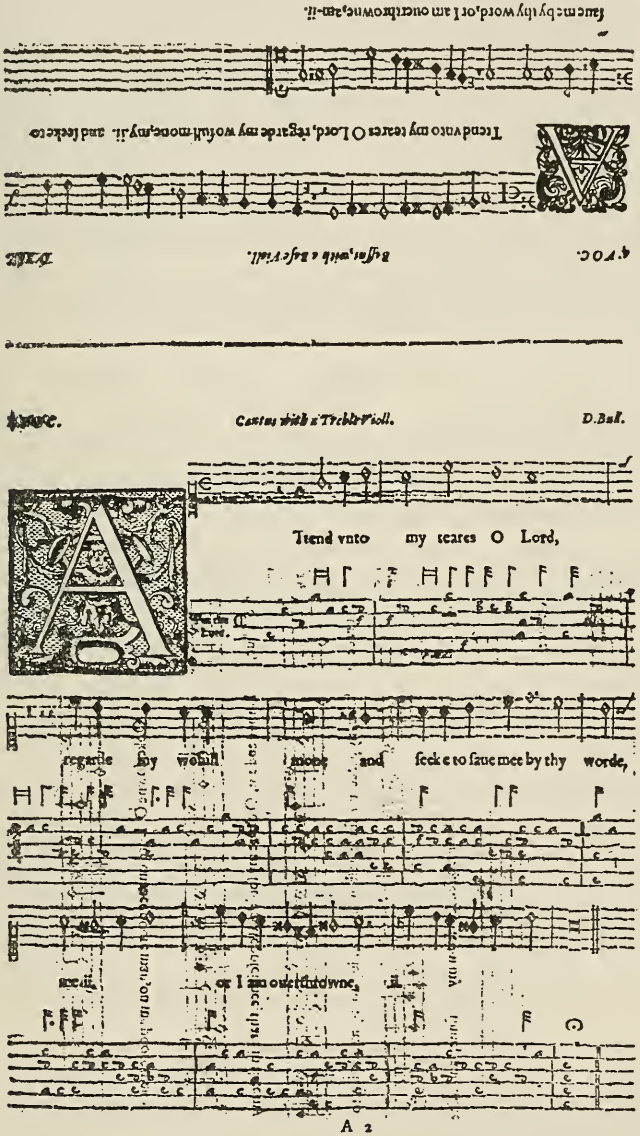
[2]) W. Nagel, Annalen der englischen Hofmusik (Monatshefte für Musikforschung 1894/95) erwähnt seinen Namen nicht.

[3]) Das ergäbe zusammen erst 53 Stücke. Aber zwischen den beiden letzten Gruppen hat der Drucker vermutlich aus Versehen J. Bull's „*In the departure of the Lord*" eingeschaltet, das im Register fehlt und seiner Beschaffenheit nach zur ersten Gruppe gehört.

lichkeit so recht bequem: ungehindert tritt jeder von seiner Seite her an das in der Mitte auf einem Tischchen ausliegende



Buch heran, eine Aufstellung, die für die gegenseitige musikalische Fühlungnahme von grossem Vorteil sein musste. Man wird



A 2

kaum fehlgehen mit der Vermutung, dass diese sinnreiche Idee

Leighton's eine bewusste Fortsetzung der Absicht des Niederländers Hadrianus war [1]).

Und wie musizierte man nun diese *„consort songs"*? Zu dem Sopran, der sich auf einer Laute begleitet (italienische Stimmung G c f a d′ g′), spielt die Diskantg ige mit, dem mit der Guitarre (Stimmung h g d′ e′) versehenen Alt tritt die Flöte zur Seite, der Tenor akkompagniert sich mit der Bandora (französische Stimmung A d g h e′ a′), und zum Bass gesellt sich die Bassgeige. So entsteht ein Ensemble, in dem die niederländische Stimmenverstärkung einträchtig mit der englischen Gruppe der Generalbass-Zupfinstrumente dem puren Gesange Fülle und Farbe geben. Seinen eigenartigen Reiz soll wenigstens ein Beispiel, die Partitur obigen Faksimiles, dem Leser vermitteln (Notenanhang).

Überschauen wir von diesem nunmehr erreichten Punkte unserer Erkenntnis aus die Bestrebungen, die bei uns auf die Pflege der wunderschönen Nachblüte des italienischen Madrigals auf englischem und niederländischem Boden um 1600 gerichtet sind, so muss offen eingestanden werden, dass wir uns zu unserem Schaden einer Engherzigkeit hingeben, die den alten Meistern selbst fremd war. So unübertrefflich ausgefeilt die Darbietungen unserer Madrigalchöre sind, sie bieten uns doch nur ein einseitiges Bild von den Kunstschöpfungen jener farbenfreudigen Zeit. Das Recht der menschlichen Stimme, das Streben, sie zum vollkommensten Instrument des Ausdrucks zu machen, soll durchaus nicht eingeschränkt werden. Diese Kultur wollen wir nicht missen. Aber ebensowenig dürfen wir den Instrumenten, Laute, Cembalo, Flöte, Geige, den ihnen zukommenden Platz vorenthalten, im Konzert wie im Familienkreis. Beherzigen wir die neue Erkenntnis, dass die Substanz der Musik bestehen bleibt, mögen wir sie bestimmen *„for Viols and voices, or for voices alone or as you please"*!

Prof. Dr. Max Seiffert.

---

[1]) Siehe oben S. 11. Über eine für die Hochzeit des Grafen Georg Ernst von Henneberg 1568 gefertigte Leinendecke (Kunstgewerbe-Museum Berlin, K 6199) mit eingesticktem und rechteckig verteiltem 4 stimmigen Satze von ‚Ein feste Burg' vergl. Joh. Wolf, Vorwort zu Band XXXIV der Denkmäler Deutscher Tonkunst, erste Folge.

Beilage
zu dem Aufsatz von M. Seiffert.

D. Bull.

Consort song 4 voc.

Cantus with a Treble Violl.

At - tend _ un-to my teares, o Lord,

Lute.

Altus with a Flute.

At-tend un - to my teares, o Lord, _____ o _____

Citterne.

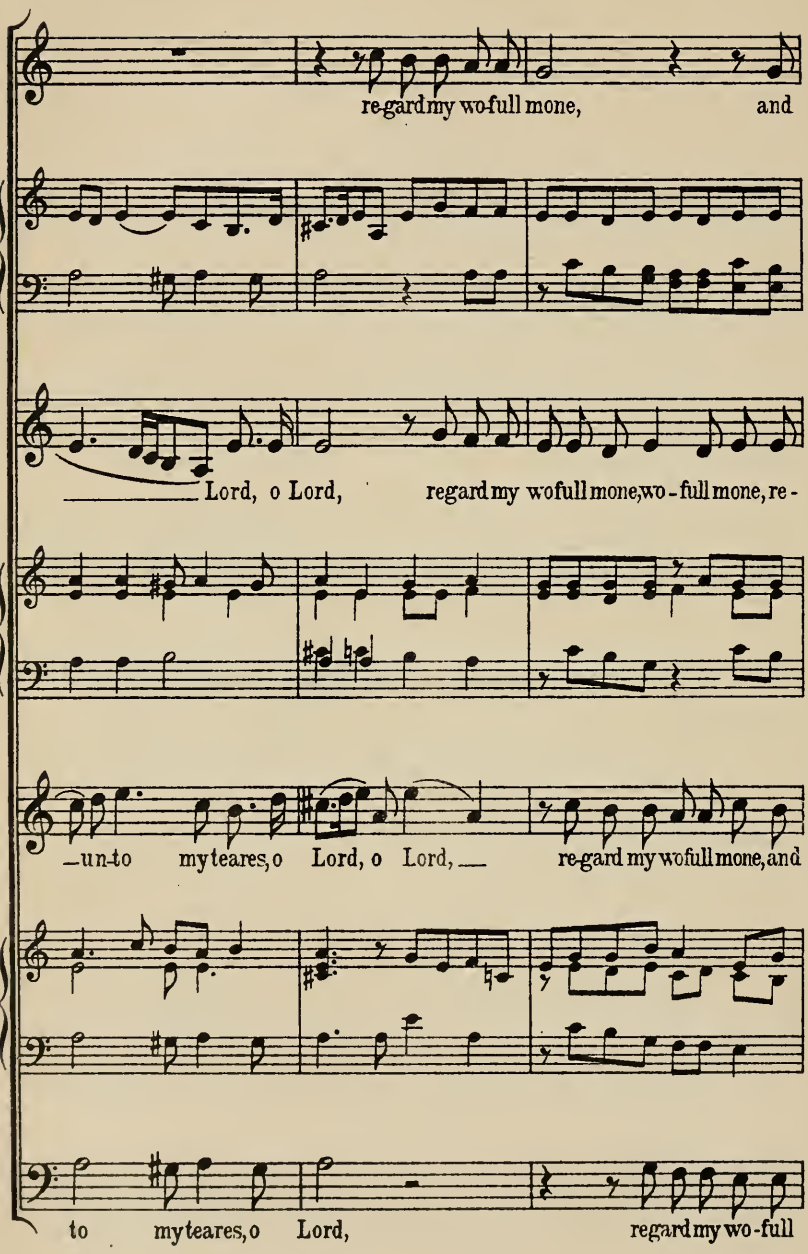
Tenor.

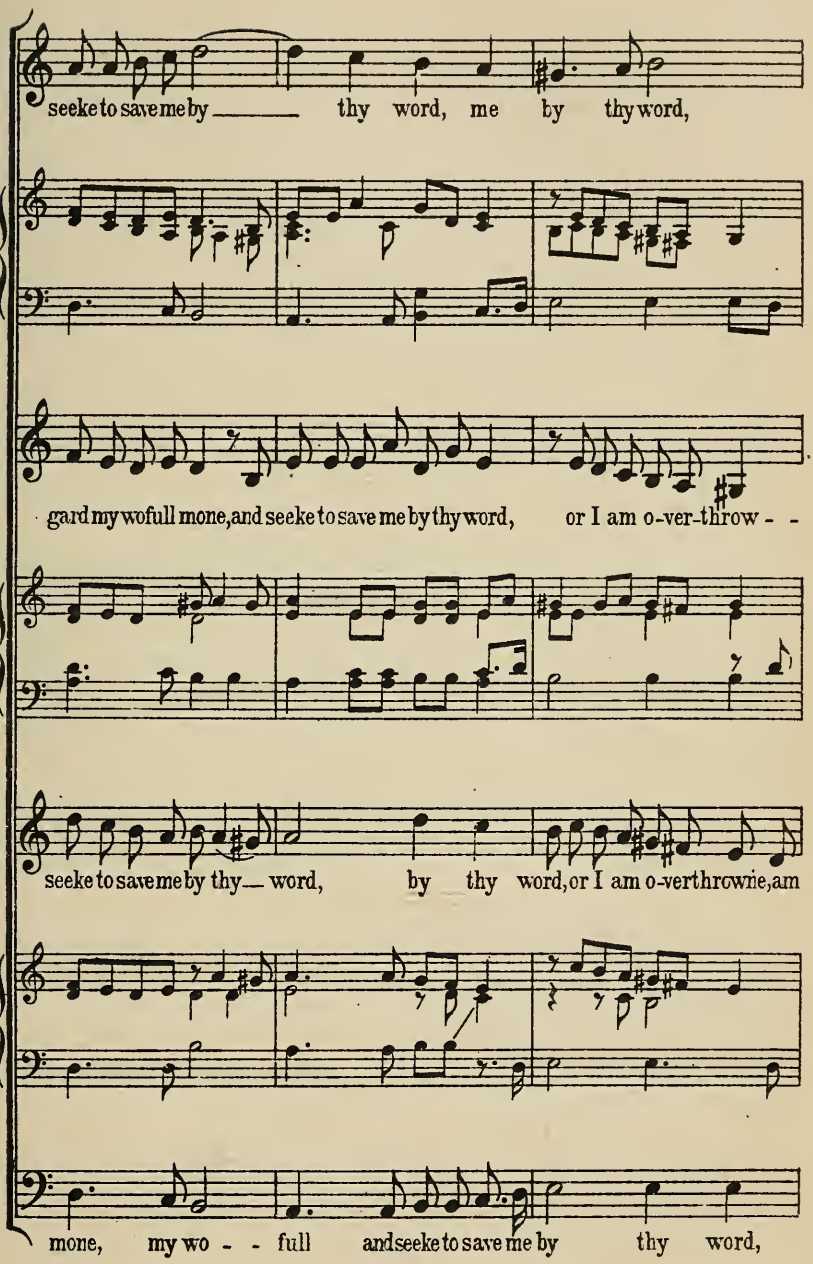
At - tend _

Bandora.

Bassus with a Base Violl.

At - - tend un -


regard my wo-full mone, and
Lord, o Lord, regard my wofull mone, wo-full mone, re-
-un-to my teares, o Lord, o Lord, regard my wofull mone, and
to my teares, o Lord, regard my wo-full


seeke to save me by thy word, me by thy word,
gard my wofull mone, and seeke to save me by thy word, or I am o-ver-throw - -
seeke to save me by thy word, by thy word, or I am o-verthrowne, am
mone, my wo - - full and seeke to save me by thy word,

or I am o-verthrow - ne, or I am o-verthrow - ne.

ne, or I am o-verthrowne, or I am o-verthrowne, am o-verthrowne.

o - ver-throwne, or I am o-verthrowne, I am o - ver-throwne.

or I am o-verthrowne, am o - - - ver - throwne.

C.G.Röder, Lit.Etabl., Leipzig

MUSICAL ICONOGRAPHY [1])

In these days when every possible subject is being arranged, classified and catalogued, it is curious that so little attention has been paid to the classification of portraiture by subjects. Even Germany, which has a passion for this kind of work, has produced very little. For lawyers there is C F. Hommel's „Effigies jurisconsultorum in indicem redactae", published at Leipzig in 1760; for scientists W. Wadd's „Nugae chirurgicae" (London, 1822); W. E. Drugulin's „Verzeichniss von 6.000 Portraits von Aerzten, Naturforscher, Mathematikern, Reisenden und Entdeckern" (Leipzig 1863), and A van der Willingen's „Bulletin de portraits de médecins, naturalistes et mathématiciens" (Amsterdam 1879); for English Naval Commanders there is the „Catalogue of the portraits of Naval Commanders at Greenwich Hospital" (London 1887); for printers we have J. T. Bodel-Nyenhuis' „Liste alphabétique d'une petite collection de portraits d'imprimeurs, de libraires, de fondeurs de caractères, etc." (Leipzig, 1836—1868), and for theatrical portraits the „Catalogue.... of Mr. Matthew's Gallery of Theatrical Portraits" (London, 1833), and the „Catalogue of Pictures and Miniatures in the possession of the Garrick Club" (London 1909). This short list is probably very incomplete, but when we come to portraits of musicians our sources of reference are still more scanty. There is a catalogue (1904) of the Crosby Brown Collection of Musicians' Portraits in the New York Metropolitan Museum, but the collection only contains prints and engravings, no descriptions of which are given, and the catalogue only consists of short biographies.

For portraits exclusively of musicians there is very little, and that of little value. A. Ehrlich has published some series of portraits and biographies of pianists and violinists, but they are without any record of their sources of origin and in many cases are

[1]) A paper read at tre Art Congress, Paris, 1921.

evidently imaginary. F. E. Buffen's two series of „Musical Celebrities" (London, 1889 et 1893) will be useful to future generations, as they consist of reproductions of photographs from life, but it is doubtful if posterity will endorse the editor's views as to the „Celebrity" of the musicians he has selected.

Artistically, though there are some notable exceptions, the portraits of musicians may not generally reach a high level of excellence, but to the student of musical history it must always be of interest to know what the great — and even the lesser — composers looked like. Questions on musical portraiture used frequently to come to me in my long career at the British Museum, and at the National Portrait Gallery in London similar enquiries are frequently made. Owing to the want of anything like a classified work of reference on the subject, it is often very difficult to give an opinion as to whether or not a picture has any real claim to authenticity. In practice one has generally to fall back on the excellently arranged and catalogued collection of printed portraits in the Department of Prints and Drawings in the British Museum (5 vols. 1908—21) and on the useful „Portrait Index to portraits contained in printed books and periodicals" compiled by W. C. Lane and N. E. Brown, and published by the Library of Congress at Washington in 1906. But this latter excludes much that is useful for reference and includes a great deal that is practically worthless from an historical point of view. It therefore seems to me that this Congress, in which both artists and musicians are represented, might well devise something which should meet a real want, by planning an international catalogue of pictures and drawings of musicians.

The reference-sources already named provide fairly well for printed portraits, though even in this department a good deal remains to be done, but for *pictures* and *drawings* we have absolutely no work of reference, and to find them one has to search through endless catalogues of galleries and private collections, not to mention sale-catalogues, in which from time to time portraits of musicians occur, and which, for want of recorded descriptions, inevitably disappear or are lost.

In the case of a few great musicians, indeed, something has been done. The late Emil Vogel published good iconographies of Gluck, Haydn, Bach, Handel and Mozart in the Jahrbücher of

the Peters Library at Leipzig; the Handel portraits are dealt with in a special number of the Musical Times (14 December, 1893); there is an admirable and exhaustive account of Mozart's portraits by Mr. Edward Speyer in the New York „Musical Quarterly" for April 1919; and another — less authoritative — in Dr. Schurig's recently published „Reise-Anzeichnungen" of Leopold Mozart. But here again it is often not easy to remember where these scattered articles are to be found, and to prove by their means, for instance, to the possessor of a picture of a fat man with a disagreable expression and wearing a big wig that it does not represent (as he believes) Handel, or that every portrait of a youthful musician is the counterfeit presentiment of Mozart.

What I therefore wish to suggest to this Congress — the first, I believe in which Music has been included among the Fine Arts — is that a few enthusiasts should undertake, each in his own country, to collect descriptions of all existing pictures and drawings of musicians. The details and method of description could be settled by the collectors when formed into a Committee. It would probably be found impossible, in every case, to give exact measurements, though of course this should be done whenever practicable, but every detail, such as colour of hair, eyes, clothes, etc., should be noted, the names of painters, of present and past owners — in fact everything of interest relating to the picture or drawing and tending to establish its authenticity. If possible, any kind of photograph (however rough) should be obtained; in the case of unnamed portraits this should be a *sine quâ non.*

The collection of material such as I have sketched would doutbless be a lengthy and laborious undertaking; and to carry it out we should have to rely largely on individual enthusiasm. But I cannot help thinking that it would be a work of such interest that there should be no difficulty in finding people with sufficient leisure and discrimination willing to undertake it. I can speak but little about what portraits of musicians exist on the Continent — for the moment those I can chiefly recall are in the National Library at Berlin and the Conservatoire de musique at Paris no description of which I have ever come across. But in my own country there are portraits and drawings of musicians in the National Portrait Gallery, the British Museum, the Royal

Academy of Music, the Royal College of Music, and the Music School at Oxford, besides many scattered in private collections.

If we could set to work, on the lines that I have sketched briefly, the collected material should form the nucleus of a valuable and much needed work of reference.

W. Barclay Squire.

FELIPE PEDRELL ET SON OEUVRE

Le sort a décidé que M. Felipe Pedrell soit le premier qui doit quitter la Société Union Musicologique. Il comptait quatre vingt un ans, mais les ravages d'un âge si prolongé n'avaient fait une impression plus forte sur sa santé si robuste que sur son caractère vif, gai, énergique et prêt à la polémique. Jusqu'à ses derniers moments il travaillait à la musique et à la musicologie et je parle dans un autre côté de ce Bulletin de ses oeuvres derniers.

Avec lui disparait de l'Espagne une des plus grandes figures représentatives de notre musique dans la deuxieme moitié du siècle dernier. Il avait été, en effet, un des plus grands chefs du mouvement musical de cette époque et ce mouvement représentait, à ce moment, ce qu'il y avait, chez nous, de plus avancé comme idée aussi bien que comme réalisation.

C'était le moment le plus ardent des polémiques sur l'affaire du théatre national. Les tendances „nationalistes" d'un côté, la musique de Wagner, de l'autre part, dans le plein essor de sa puissance et de sa nouveauté avaient engagé les meilleurs esprits dans une lutte acharnée contre les partisans de l'italianisme envahissant l'Espagne depuis les premières années du XVIII siècle.

Ce moment aussi était celui d'une découverte profonde: celle de nos vieux classiques, de notre vieille musique polyphonique, religieuse ou profane, terrain si vaste et si abondant où Pedrell jetta la meilleure partie de sa semence et dont la récolte fut si précieuse que nul autre de ses continuateurs en pourra égaler la richesse. Cet amour de nos classiques était, chez Pedrell, naturellement uni à son amour de la musique populaire, de la „musique naturelle", comme il voulait dénommer cette sorte d'art anonyme et une de ses dernières ouvrages, le troisième volume de son „*Chansonnier*", n'est qu'un heureux assemblage de l'esprit populaire de notre musique dans l'art de nos vieux *vihuelistas* (luthistes) et écrivains de musique de tout ordre.

Il nous a expliqué comme son amour pour la musique du peuple fut développé d'une façon toute naturelle, par ses premiers maîtres, de telle façon qu'il commença l'étude élementaire du solfège en transposant les chansons qu'il entendait chanter aux alentours de sa ville natale, Tortosa, dans la province de Tarragone (il était né le 19 février 1841).

Sa vie d'enfant fut celle d'un enfant de choeur qui commençait à étudier l'harmonie en mettant en partition les vieilles *„particellas"* des archives de la cathédrale de Tortosa, et par cette raison ses plus jeunes compositions furent des morceaux pour le service religieux, dont les premières datent de 1856.

Quelque temps après, Felipe Pedrell, très jeune encore part pour la capitale de la région: Barcelonne, où il travaille avec une intensité singulière en écrivant avec une veine fièvreuse des abondants morceaux dans le style du moment, soit des oeuvres pour le théatre ou le salon, car dans ce temps les orchestres symphoniques étaient encore très peu répandues et les concerts d'orchestre, ce qu'il y avait de plus insolite.

Ses premiers travaux dans le domaine théatrale furent des opéras qu'il écrivait, comme tous les autres, sur des *scenarios* d'un espagnolisme romanesque ou d'un romantisme conventionnel. Tels, son grand opéra qu'il fit traduire en italien: *„L'ultimo abenzerragio"*, soit le poème „Il Tasso à Ferrara", les opéras „Quasimodo", „Cléopatra", „Le roi Lear". Des „impromptus", „fantaisies", pot-pourris", et des morceaux pour le piano, d'un genre assez proche à ceux de Field et Chopin alternaient dans la composition de ces oeuvres de jeunesse.

Lentement, les nouvelles idées sur le besoin d'une rénovation dans l'ambiance musical furent murissant dans son esprit au contact incessant de la musique populaire et de la grande musique oubliée et poussièreuse de nos vieux classiques dont il aurait la gloire d'en redécouvrir et de présenter de nouveau au monde de la musicologie. Voilà, donc, jetés les fondements essentiels du „nationalisme" musical de Pedrell, dont il trouva la plus juste expression dans un aphorisme du jésuite Eximeno (qu'il biographia) et qui au XVIIIe siècle écrivait que *„la musique d'un peuple doit être fondée sur le chant populaire de ce pays"*.

Il leva bannière de cet aphorisme et il démontra dans la suite que nos grands classiques depuis Alphonse X (le Roi savant), Ju-

an del Enzina, Antonio de Cabezon, Guerrero, Salinas, Milan, Narvaez, Alonso de Mudarra, Venegas de Henestrosa, même Vittoria ou Morales jusqu'aux petits luthistes du XVI et XVII siècle n'avaient fait autre chose, ainsi que les écrivains pour le théatre populaire avec ses „tonadillas", „jácaras" et „entremeses" qui avaient encore vivante la conscience d'une tradition que la grande musique avait mis en oubli depuis les premiers Bourbons et ses musiciens d'Italie.

Il avait presque cinquante ans, quand le talent de Pedrell, sûr et mûri, avait pris sa forme décisive et était définitivement orienté sur sa vraie voie. Des articles, des livres, des études critiques et des nombreuses transcriptions et éditions de nos classiques suivirent depuis 1890 jusqu'à sa mort. Mais cette année 1890 fut vraiment celle qui signala le moment le plus significatif de sa carrière avec la composition d'une vaste trilogie théatrale, „*Les Pyrenées*", dont les trois parties ont pour titre respectif „*Le comte de Foix*", „*Rayon de Lune*" et „*La journée de Panisars*".

Toutes les influences étrangères qu'avait subi le génie de Pedrell sont là, à côté de ses idées les plus personnelles. Le Wagnerisme est présent tantôt dans sa façon de comprendre le théatre — et encore, bien des souvenirs italiens et meyerbériens — tantôt dans la façon de concevoir le symphonisme orchestral. Son classicisme se montre dans les nombreux thèmes qu'il emprunte à la vieille époque, et son nationalisme, soit dans le chant populaire dont il se sert abondamment, soit dans l'idiome catalan qu'il choisit pour son oeuvre.

Quant aux idées théoriques de Pedrell, elles sont clairement exposées dans le petit volume qu'il écrivit pour expliquer sa trylogie: je veux dire celui qui a pour titre „*Pour notre musique*", paru en 1891.

Ce petit volume est ce qui à signalé la vraie voie aux musiciens qui allaient venir — les Albeniz, Granados et Falla — et qui sont, du fait, plus élèves de Pedrell par l'enseignement spirituel de ses pages que par les leçons, si savantes qu'elles fussent, que Pedrell donnait à la chaire. C'est pour cette raison qu'il a eu plus de *disciples* que *d'élèves*, et pourquoi quelques musiciens de notre temps se réclament comme ses disciples et continuateurs de ses idées sans avoir reçu de lui la moindre leçon technique.

Les années qui suivirent aux „*Pyrenées*" sont remplies de chefs-

d'oeuvre historiques de Pedrell, dans lesquels il bâtit notre plus solide monument d'histoire et de folklore musical. Voilà encore un aspect de l'oeuvre pédrellien qui à defié les injures du temps, tandis que ses oeuvres de musique les plus significatifs ont été négligés après une vie trop courte sur les tréteaux, oubli qu'il pleura amèrement jusqu'à ses derniers moments et que, je le crains, il est trop tard maintenant pour tâcher d'en mettre un remède. Fondateur de notre école moderne de musique ainsi que de notre historiographie nationale, Pedrell vivra dans le mémoire des gens à venir plutôt par ses idées pleines de lumière que par ses propres réalisations. Il fut un précurseur et un fondateur, mais je ne sais pas si les âges ne sont trop ingrats avec ces prophètes, si claire que soit la voie qu'ils aient ouverte.

Pedrell est mort le 19 août 1922 à Barcelonne où il vécut depuis qu'il résigna la chaire au Conservatoire et à l'Ecole d'Etudes supérieures à l'Athenée de Madrid.

Je vais indiquer d'une façon sommaire les titres et les dates des oeuvres les plus importantes sorties de sa plume, soit dans le domaine de la composition aussi bien que dans celui de l'histoire et de la critique.

1867. Articles sur la „musique de l'avenir". Op. 107.

1868. „*El ultimo Abencerrage*" (Le dernier abencerrage) opéra dans 4 journées. Op. 109.

1874. „*Quasimodo*", opéra dans 4 journées, Op. 145.

1877. „*La veu de las montanyas*" (La voix des montagnes) scènes symphoniques pour grande orchestre. Op. 168.
„*Le roi Lear*", opéra, 5 journées. Op. 169.

1878. „*Mazeppa*", poème lyrique pour orchestre. Op. 173.
„*Quatuor*" pour instruments d'archet. Op. 174.
„*Il Tasso à Ferrara*", poème lyrique. Op. 176.
„*Cléopatra*", opéra, 4 journées. Op. 177.

1880. „*Lénore*", Esquisse pour une symphonie dramatique avec choeur. Op. 208.

1886. Transcriptions de vieilles oeuvres religieuses. Op. 222.

1887. Etudes de Bibliographie musicale. Op. 223.

1890–91. „*I Pirinés*", Trilogie scènique, 1e partie: *Le comte de Foix*", 2e. partie: „*Raig de Lluna*", 3e partie: „*La journée de Panissars*". Op. 232.
„*Por nuestra musica*" (Pour notre musique), étude critique. Op. 234.

1892. Transcriptions des pièces de maîtres espagnols des XV et XVIe siècle. Op. 237.

1894–95. *„Hispanie Schola Musica Sacra"*. Op. 242.
Dictionnaire technique de la musique. Op. 243.

1897–98. *Le Theatre lyrique espagnol avant le XIXe siècle.* Op. 249—50.

1899. Transcriptions de musique ancienne espagnole. Op. 251–52.

1900. *Folklore musical castillan du XVIe siècle.* Op. 253.

1901. *Manuel d'organographie ancienne espagnole.* Opl. 254.
La Festa d'Elche ou le drame lyrique (*La Mort* (*trépas*) *et Assomption de la Vierge*) publié à la Sammelbande der Internationalen Musik-Gesellschaft, Leipzig, Breitkopf & Hartel, Janvier—Mars. Op. 253.

1902. *Pratiques préparatives d'instrumentation.* Op. 260.
„Thomae Ludovici Victoria.... Opera omnia" (La publication a été finie en 1911, chez Breitkopf & Hartel).
„La Célestina", „tragi-comédie", dans 4 journées d'après Fernando de Rojas. Op. 262.

1903. *Indigénisme musical espagnol du theatré du XVIIe siècle* publié a l'Internationalen Musik-Gesellschaft".

1904. *„El Comte Arnau"*, festival lyrique-populaire en deux parties. Op. 268.
„Musichs vells de la terra" (études critiques, biographiques et bibliographiques des vieux musiciens catalans du XVIe siècle au XVIIIe) Op. 270.

1906. *„Glosa"*, symphonie pour choeur et orchestre. Op. 279.

1908. *Antologie d'organistes espagnols* des XVIe au XVIIIe siècles. Op. 288.
Huit „Cantigas" du Roi Savant (Alfonso X) (transcriptions). Op. 290.

1909. Catalogue de la Bibliothèque musicale de la Députation de Barcelone. Op. 291.

1910. Musiciens contemporaines et d'autres époques, (études critiques). Op. 297.

1911. *„Journées d'Art"*, *„Orientations"*, (études critiques). Op. 301 et 302.

1919. *„Tomas Luis de Victoria"*, (étude critique et biographique).

1919–21. *„Chansonnier musical populaire espagnol"*, (trois volumes).

1921. „*P. Antoine Eximeno*", (étude critique et biographique).
1922. „*Sonetto 1°. Della Vita Nuova del Dante*", c'est la dernière page musicale et critique qui ait sortie de la plume du grand musicien et érudite. Elle fut écrite avant la fin de l'année 1921 à l'occasion du septième centenaire de la mort de Dante.

Dans l'an 1918 M. Felipe Pedrell fit donnation de sa collection, de manuscrits et de sa bibliothèque au Département de Musique de la Bibliothèque de l'Institut d'Etudes catalans, à Barcelone. Un excellent catalogue a été redigé par Mn. Higini Anglés. (Vide Bibliographie).

De nombreux articles et travaux critiques sur l'oeuvre de Pedrell ont paru dans plusieurs langages. Les plus importants ont été réunis dans un volume commémoratif dont le titre est „*Escritos heortasticos*" (1911). On y trouve, entre autres: *C. Bellaigue*, un opéra national espagnol: „Los Pirineos".–Un „Tristan espagnol".–„La Célestina",– *M. D. Calvocoressi*, Ph. Pedrell et le drame lyrique espagnol.–*H. de Curzon*, „La Célestina" de F. Pedrell.–*Tebaldini*, Filippo Pedrell ed il dramma lirico spagnuolo–*H. Collet*, Ph. Pedrell et la musique espagnole moderne,–*V. Ripollés*. La obra de Pedrell en la restauracion de la musica religiosa – *A. Bonaventura*. „La Célestina" de Pedrell.–*E. Dagnino*, L'opéra di P. nel movimento musicale moderno – *A. Gasco*, Un grande compositore moderno.–*R. Mitjana*, Etudes sur Pedrell.

AD. SALAZAR.

COMPTES-RENDUS RELATIFS À LA MUSICOLOGIE

ALLEMAGNE [1])

Wenn die Zahl der musikwissenschaftlichen Neuerscheinungen im Jahre 1921 in Deutschland trotz der ins Fabelhafte gestiegenen Papier- und Druckkosten fast die gleiche Höhe wie vor dem Kriege erreicht hat, so ist diese Tatsache nicht nur ein rühmliches Zeichen für die Opferwilligkeit der Verleger, sie ist zugleich auch ein Beweis des Vertrauens, das der deutsche Buchhandel dem jüngsten Zweige der Wissenschaften entgegenbringt. Mein Bericht kann sich natürlich nur auf die *wichtigeren* Erscheinungen beschränken. Das vollständige Literaturverzeichnis findet der Leser im „Jahrbuch der Musikbibliothek Peters" (Leipzig, C. F. Peters), das diesmal zum ersten Male, wie früher, wieder die gesamte musikwissenschaftliche Produktion aller Kulturvölker umfasst. Man kann also die Leistungen der verschiedenen Nationen mit einander vergleichen ,wobei der unparteiische Beurteiler die Überlegenheit der deutschen Wissenschaft wird anerkennen müssen.

Aus der Fülle der Neuerscheinungen ragen zwei Werke hervor, auf die die deutsche Wissenschaft stolz sein kann: Peter Wagner, Einführung in die gregorianischen Melodien. 3. Teil Gregorianische Formenlehre. Eine choralische Stilkunde. (Leipzig, Breitkopf & Härtel, XI, 540 S.) und Hermann Abert, W. A. Mozart. Herausgegeben als fünfte, vollständig neu bearbeitete und erweiterte Ausgabe von Otto Jahns Mozart. Zweiter Teil (1783—1791). (Leipzig, ebenda, 1084 S. u. 53 S. Notenbeispiele). Beide Werke bilden den Abschluss vieljähriger, ausgereifter Studien, die sich sowohl durch die Tiefe und Gründlichkeit der Forschung als auch durch die Art der Darstellung in gleicher Weise auszeichnen. Wenn Künstler sein, heisst seinen Stoff gestalten können, so haben wir es hier mit Kunstwerken grossen Stiles zu tun. Ein ge-

[1]) Cet article était déjà imprimé avant la publication du 1er fascicule de cette année.

waltiger Stoff ist hier in einer Weise gemeistert worden, die zur Bewunderung zwingt.

Mit dem vorliegendem dritten Bande kommt P. Wagners grosses „Handbuch der Choralwissenschaft" zum Abschluss, die Frucht eines fast 30-jährigen Studiums. Nachdem in den beiden voraufgegangenen Bänden die liturgische Umwelt und das schriftliche Kleid der alten Kunst in erschöpfender Weise behandelt worden waren, führt uns der Schlussband in ihr Inneres hinein und sucht die darin waltenden stilistischen Gesetze aufzuzeigen. Indem jede Form auf ihren Schönheitsgehalt geprüft wird, haben wir es zugleich mit einem Stück *angewandter Aesthetik* zu tun. Durchaus eigene Wege wandelnd, verwirft Wagner die bisherige Einteilung des Choralstils in *accentus* und *concentus* und legt dafür seiner Darstellung eine neue Einteilung in *gebundene, unfreie* und *ungebundene, freie* Formen zu Grunde, womit der Boden geschaffen ist, in den sich alle Formen, von den einfachsten Bildungen bis zur melodisch entwickeltsten Solistenkunst unterbringen lassen, deren Entstehen und Wachsen bis ins Einzelste verfolgt wird, wobei zahlreiche, bisher unbekannte Gesetze der gregorianischen Ausdrucksweisen ans Licht gezogen werden. Einwandfrei ist der Zusammenhang mit dem synagogalen Kantorengesang aufgedeckt. Wichtig ist die Feststellung von der orientalisch-semitischen Herkunft der Koloratur als Interpunktionsmelisma mit lediglich *ornamentaler* Wirkung; sie ist nicht auf instrumentalem sondern auf vokalem Boden erwachsen. Auch auf die mittelalterliche Kantorenmusik und das dramatische Rezitativ des 16. u. 17. Jahrhunderts fallen bedeutsame Schlaglichter. So reiht sich also dieser dritte Band würdig den beiden voraufgegangenen Bänden dieses einzig dastehenden Werkes an, das unentbehrlich für jeden ernsten Musikforscher ist. Dazu eine Darstellung, die die Lektüre zu einem wirklichen Genuss macht. Auch die Verlagshandlung hat nichts versäumt, um dem monumentalen Werke ein würdiges Äussere zu verleihen.

Auch für Hermann Aberts grosse *Mozartbiographie,* die mit dem vorliegenden zweiten Bande zum Abschluss kommt, ist kein Wort des Lobes zu hoch. Auch hier ein kraftvoll entworfener, sicher fundierter Monumentalbau, zu dem man nur mit Bewunderung aufblicken kann. Die höchsten Erwartungen, die der erste Band erweckte, hat Abert mit dem zweiten womöglich noch über-

troffen. Sein Werk ist *die* Mozartbiographie, die wohl für alle Zeiten massgebend sein wird. Denn das Mozartsche Wirken und Schaffen ist hier so fest in seinem historischen Geschehen erfasst und mit solcher Einfühlung in den Geist der Mozartschen Kunst dargestellt, dass es ausgeschlossen erscheint, dass sich an diesem festumrissenen Gesamtbilde wesentliche Züge jemals ändern könnten. Im einzelnen ist Abert mit dem Jahnschen Text noch freier verfahren als im ersten Bande, was bei der neuen Einstellung der Biographie garnicht anders möglich war. Wer davon eine Probe haben will, der braucht nur die beiden Kapitel „Cosi fan tutte" mit einander zu vergleichen. Bei Jahn ein Herumdrehen und Bemänteln, als stehe die Oper doch nicht ganz auf der Höhe der Mozartschen Kunst, bei Abert die sichere Herausstellung der Mozart in so hohem Grade eigenen *Ironie* als die treibende Kraft der Komposition und die Einschätzung der Oper als Meisterwerk, das uns eine Seite des Mozartschen Weltbildes erschliesst, die wir unter keinen Umständen an ihm missen möchten. Aehnlich verhält es sich mit den anderen Kapiteln. Es soll damit Jahns unsterbliches Verdienst um die Mozartforschung in keiner Weise geschmälert werden, im Gegenteil wäre es zu wünschen, dass sich die Verlagshandlung, sobald es die Zeit gestattet, wie bei Spittas Bach und Chrysanders Händel, zu einem anastatischen Neudruck der ersten Ausgabe der Jahnschen Mozartbiographie entschliessen möchte. Alle diese Biographien haben ein Recht darauf, unverändert erhalten zu bleiben, im Falle Jahn auch darum, damit sich die Nachwelt von dem ungeheuren Fortschritt überzeugen kann, den Abert über Jahn hinaus getan hat.

Der bequemeren Übersicht wegen gebe ich den weiteren Bericht in systematischer Form, nach Gruppen geordnet.

a. Lexika und Verzeichnisse. Von dem bewährten *Lexikon* der Geigen- und Lautenmacher von W. L. von Lütgendorff Frankfurt a. M., Frankfurter Verlag, 424 und 670 S. mit 98 Tafeln) ist die dritte vermehrte Auflage erschienen. Der gewaltig angewachsene Stoff machte eine Verteilung auf zwei Bände nötig. Der erste Band gibt einen Überblick über die Geschichte des Geigen- und Lautenbaues. Der zweite Band bringt das alphabetische Verzeichnis aller bekannten Geigen-, Lauten- und Bogenmacher nebst ihren Ladenschildern und Brandmarken in einer bis dahin unerreichten Vollständigkeit.

Adolf Abers: Handbuch der Musikliteratur, das im Rahmen der von H. Kretzschmar herausgegebenen „Kleinen Handbücher der Musikgeschichte nach Gattungen" als 13. Band erscheint (Leipzig, Breitkopf u. Härtel), befindet sich zur Zeit unter der Presse.

Auf dem Grenzgebiet zwischen Katalog und Darstellung antiker Musikgeschichte steht das neue Werk von Curt Sachs: „Die Musikinstrumente des alten Aegypten" (Berlin, Verl. K. Curtius, Fol. 99 S.) Im Auftrage der preussischen Staatsmuseen als Katalog der 91 Musikinstrumente in der Aegyptischen Sammlung Berlin verfasst, bringt es alle diese Tonwerkzeuge — darunter kostbare Leiern, Lauten, Harfen, Oboen und Sistren — auf 11 grossen, schönen Lichtdrucktafeln, z. T. in mehreren Ansichten. Die zusammenfassenden Bemerkungen zu den einzelnen Gruppen sind indessen zu ausführlichen Studien geworden, die den üblichen Rahmen eines Katalogs weit überschreiten. Sie bauen auf der Gesamtheit der bilderreichen, literarischen und sprachlichen Quellen auf und werden durch 121 Textabbildungen ergänzt, die neben wenigem Bekannten überwiegend neues Bildmaterial bringen. Vor allem sind sämtliche Gross- und Kleinkunstwerke des Berliner Museums, auf denen Instrumente dargestellt sind, wiedergegeben, daneben aber auch zum ersten Male authentische Photographien (z. B. von der Preussischen Akademie Expedition) nach Kunstwerken, die bisher nur in den unzureichenden und oft falschen Umrisszeichnungen Champollions und Roselinis bekannt waren. Die verwandten Erscheinungen im alten Vorderasien, in Griechenland und im heutigen Afrika sind in die Untersuchung einbezogen, so dass das Werk, das nach dem Stande der heutigen Wissenschaft erschöpfend genannt werden kann, eine Fülle neuer Ergebnisse zur Geschichte der antiken Musik bietet. Der ausgezeichnete Gelehrte aber hat mit dieser hervorragenden Arbeit seinen Ruf als Autorität auf diesem Gebiete von neuem bekräftigt.

b. Musikgeschichte. Der junge Wiener Musikgelehrte, Egon Wellesz, setzt seine epochemachenden Studien auf dem Gebiete der orientalischen Musik mit grossem Erfolge fort. Er behandelt in der Zeitschrift für Musikwissenschaft (Jg. III, Heft 6), die *Rhythmik der byzantinischen Musik,* worin der Nachweis geführt wird, dass die auf die byzantinische Musik übertragene antike

Theorie ein Hindernis gewesen sei, die Umwandlung und Verjüngung der mittelgriechischen Musik verfolgen zu können, und dass aus dieser verkehrten Einstellung die falsche und ungerechte Beurteilung sich ergeben musste, die in der byzantinischen Kultur nur einen Verfall der Antike sah. Demzufolge dürfen auch die Gesetze der antiken Metrik nicht auf die byzantinischen Hymnen übertragen werden. Hier herrscht nicht das Prinzip der Länge und Kürze der Vokale, sondern das der Silbenzählung wie es im Syrischen gebräuchlich ist. Es handelt sich also hier um eine Kulturäusserung, deren Wurzeln tief in einer Kultübung stecken, die im vorchristlichen Orient zu suchen sind. — Heft 8 derselben Zeitschrift bringt weitere „Beiträge zur byzantinischen Kirchenmusik."

Ein bisher völlig brach liegendes Gebiet betritt derselbe Gelehrte in seinem Aufsatz „Die armenische Messe und ihre Musik" (Jahrbuch der Musikbibliothek Peters', 27. Jg.), und doch bietet nach Wellesz' Ansicht im Rahmen der orientalischen Kirchenmusik die armenische dem Forscher nächst der griechischen das meiste Interesse. Armenien spielt in der Geschichte der Kultur als wichtigstes Durchzugsland zwischen Osten und Westen, Norden und Süden eine bedeutende Rolle. Wie der armenische Händler im frühen Mittelalter bis an den Rhein, nach Gallien und Irland einerseits, nach Indien andrerseits vordrang, so breiteten sich auch in allen diesen Gebieten armenische Kultureigenschaften aus, andrerseits empfingen die Armenier selbst entscheidende Eindrücke, die sich in ihrer Kunst ausdrückten. So finden wir denn auch in der armenischen Musik stark kontrastierende Elemente. Primitives und Hochentwickeltes stehen nebeneinander. In der armenischen Messe tritt eine Mischung byzantinischer, ostsyrischer und autochthoner armenischer Elemente zu Tage, die vielleicht schon in vorchristliche Zeiten zurückreichen. Wellesz behandelt in seinem Aufsatze vornehmlich das *Melodische* des armenischen Kirchengesangs, and stellt eine grössere Arbeit über die armenische Musiktheorie in Aussicht. Aber der gelehrte Forscher will durchaus nicht *nur* Spezialist sein. Er hat uns auch eine lesenswerte Würdigung des Schaffens seines Lehrers Arnold Schönberg (Wien, Tal & Cie, 159 S.) geschenkt und steht als praktischer Musiker auf dem äussersten linken Flügel der modernen Musik, die er durch Wort und Tat zu fördern bestrebt ist. Seine

Oper „Die Prinzessin von Girnara" hatte bei der Uraufführung im Opernhause zu Frankfurt im Juli einen bemerkenswerten Erfolg. — Einen hoch bedeutsamen Beitrag zur vergleichenden Liturgiegeschichte gibt Anton Baumstark in seinem Werke „Nichtevangelische syrische Perikopenordnungen des 1. Jahrtausends (Münster, Aschenforffsche Verlagshandlung, 196 S.).

Die von Friedrich Gennrich herausgegebene Sammlung „Rondeaux, Virelais und Balladen aus dem Ende des XII, dem XIII. und dem ersten Drittel des XIV. Jahrhunderts mit den überlieferten Melodien" (Dresden 1921. Gesellschaft für romanische Literatur, Bd. 43., Kommissionsverlag von Max Niemeyer in Halle, XVI, 388 S.) bringt zum ersten Male die *ganze* Literatur gesammelt, die man sich bis dahin mühsam an vielen Stellen zusammen suchen musste. Der vorliegende erste Band enthält nur die Texte und (soweit vorhanden) auch die dazu gehörenden Melodien in moderner Notation mit Anmerkungen über die betreffenden Dichtungen in textlicher und musikalischer Hinsicht. Ein zweiter Band soll die Entwicklung vom Rondeau zum Virelai und zur Ballade eingehend erörtern. Einen kurzen Abriss über den inneren Zusammenhang dieser drei Formen hatte der Verfasser bereits in seiner 1918 bei Niemeyer in Halle erschienenen aufschlussreichen Studie „Musikwissenschaft und romanische Philologie (53 S.) gegeben. Die vorliegende Textsammlung bringt die Belege für die dort aufgestellten Theorien und Behauptungen, so dass man in der Lage ist, nachprüfen zu können. Was Reichhaltigkeit der Quellen, philologische Akribie und Übertragung der Melodien anbetrifft, so steht die Sammlung auf der Höhe der wissenschaftlichen Forschung. Der Philologe und der Musikhistoriker wird sie mit gleichem Nutzen zum Studium verwenden können. Die Dedikation an Friedrich Ludwig, den bedeutendsten Kenner auf diesem Gebiete, ist noch eine Empfehlung mehr für diese bedeutungsvolle Arbeit. Der Gediegenheit des Inhalts entspricht die äussere Aufmachung. — Von Hilde Jaeschke liegt eine textkritische Ausgabe der Lieder des Trobador Elias Cairel vor, (Berlin, E. Ebering, 224 S.) mit Anmerkungen und einer biographischen Einleitung. E. Hoepffner besorgte eine kritische Ausgabe der „Lais von Marie de France". (Strassburg, E. Heitz, 223 S.).

Die sehr gründliche und scharfsinnige Abhandlung Günther Hases „Der Minneleich Meister Alexanders und seine Stellung in

der mittelalterlichen Musik" (Halle, Niemeyer, 96 S.) sucht ihre Hauptaufgabe in der Beantwortung der Fragen: Wie sind die mittelalterlichen Musikwerke wirklich vorgetragen worden, und welche Kunstmittel verwandte der Dichterkomponist, um die Werke seiner Phantasie in einer künstlerischen Form der Mitwelt mitzuteilen? Nachdem sich der Verfasser in einem theoretisch-historischen Teile mit den früheren Deutungsversuchen mittelalterlicher monodischer Lyrik auseinandergesetzt hat, kommt er in einem zweiten analytisch-praktischen Teile auf Grund der Sievers-Rutzschen Schallanalyse zu eigenen Aufstellungen, die er an der Übertragung des Textes und der Melodie des Minneleich Meister Alexanders überzeugend dartut. Er formuliert seine Untersuchungen dahin: dass für die Übertragung und Interpretierung aller in Choralnotierung überlieferten, metrischen Werke lediglich ihre reale Klangform massgebend ist. Nur was richtig (d. h. hemmungsfrei) klingt, ist richtig.

Gerhard Pohl will mit seinem Werke „Der Strophenbau im deutschen Volkslied" (Palaestra. Bd. 136. Berlin, Mayer u. Müller, 219 S.) eine Lücke ausfüllen, da die Volkliedforschung bisher nur den Bau des einzelnen Verses nicht aber die darüber hinausgehende *Periodenbildung*, d. h. den Strophenbau behandelt hat. Die sehr fleissige philologische Untersuchung weist das Vorurteil zurück, als sei das Volklied in seinen Formen dürftig und eintönig. „Nur die Grundformen des Strophenbaus sind gering an Zahl, die Variationen in Einzelheiten dagegen hundertfältig."

In schlichter aber sachlicher Form gibt Karl Nef in seiner „Geschichte der Sinfonie und Suite" (Kleine Handbücher der Musikgeschichte nach Gattungen. Herausgegeben von H. Kretzschmar. Bd. XIV, Leipzig, Breitkopf u. Härtel, 344 S.) eine zusammenhängende Darstellung der beiden Formen von ihren Anfängen bis in die neueste Zeit. Der Schwerpunkt des Werkes liegt in der älteren Zeit, deren Entwicklung fast lückenlos verfolgt wird, während die Epoche nach Beethoven mehr summarisch behandelt ist. Zahlreiche gut gewählte Notenbeispiele sorgen für Veranschaulichung. Das mit umfassender Sachkenntnis geschriebene gründliche Handbuch ist ein sicherer Führer durch das weite Gebiet der Suite und Sinfonie.

Zu einem überraschenden Resultat führen Kathi Meyers Forschungen über die Anfänge des Oratoriums (Archiv für Musik-

wissenschaft, III. Jg. Heft 4). Hiernach ist die These unrichtig, dass das Oratorium, wie bisher angenommen wurde, aus den Laude hervorgegangen sei; es wird mit zwingender Beweiskraft nachgewiesen, dass vielmehr das Officium, wie bei der Passion, auch die Keimzelle des späteren Oratoriums gewesen ist.

Das bisher noch arg im Dunkeln liegende Gebiet der „*Musikgeschichte deutscher Landschaften und Städte*" ist durch einige auf gründlichen Quellenstudien beruhende Arbeiten wesentlich gefördert worden. An erster Stelle steht: Adolf Aber, Die Pflege der Musik unter den Wettinern und wettinischen Ernestinern. Von den Anfängen bis zur Auflösung der Weimarer Hofkapelle 1662. (Veröffentlichungen des Fürstlichen Institutes für musikwissenschaftliche Forschung zu Bückeburg, Vierte Reihe, Heft 1. Leipzig. C. F. W. Siegel.) Das Werk ist reich an neuen Aufschlüssen, die insbesondere für die Frühgeschichte der evangelischen Kirchenmusik von hohem Wert sind. Caroline Valentin, der wir schon eine tüchtige Geschichte der Musik der Stadt Frankfurt a. Main verdanken, lieferte einen wertvollen Beitrag zu den Theater- und Musikverhältnissen des Fürstlich Leiningischen Hofes (Würzburg Kabitzsch u. Mönnich 168 S.) Fritz Stein machte die Geschichte des Musikwesens in Heidelberg bis zum Ende des 18. Jahrhunderts (Heidelberg, Koester, 151 S.) zum Gegenstand seiner Darstellung. Arnold Schering behandelt „Die Leipziger Ratsmusik von 1650—1775 (Archiv für Musikwissenschaft, III. Jg. Heft 1.) Die Festschrift von Fritz Alfons aus Anlass des 100 jährigen Bestehens des städtischen Gesangvereins zu Aachen (Aachen, Creutzer 64 S.) gibt weit mehr als der Titel besagt und als man gewöhnlich von einer Festschrift erwartet. Sie stellt ein Stück Musikgeschichte dar, das sich um die Namen der Chordirigenten: F. A. Schindler, den Beethovenfamulus, Franz Wüllner, Julius Kniese und Eberhardt Schwickerath gruppiert.

Von dem unter Guido Adlers Leitung herausgegebenen, überaus wertvollen „Studien zur Musikwissenschaft" (Wien, Universal-Edition, 144 S.) erschien das 7. Heft mit folgendem Inhalt: Rud. Ficker: Die Kolorierungstechnik der Trienter Messen. — Alfred Orel: Einige Grundformen der Motettkomposition im XV. Jh. — Albert Smijers: Die kaiserl. Hofmusikkapelle von 1543—1619 (II. Teil). Paul Nettl: Exzerpte aus der Raudnitzer Textbüchersammlung.

Mit Freuden zu begrüssen ist die „Herausgabe der „Ausgewählten Aufsätze zur Musikgeschichte" von Adolf Sandberger (München, Drei-Masken-Verlag, 330 S.) Sie führen von Orlando di Lasso bis in die neuere Zeit und geben einen Überblick über die Lebensarbeit des ausgezeichneten Münchener Musikgelehrten. Die Sammlung ist um so willkommener, da manche dieser Aufsätze bisher nur schwer zugänglich waren.

Im Anschluss hieran seien noch drei bedeutsame Sammlungen von Studien und Kritiken zur zeitgenössischen Musik genannt: Paul Bekker, Kritische Zeitbilder, Auslese von Aufsätzen und Kritiken über Kunst und Musik aus der „Frankfurter Zeitung", (Berlin, Schuster & Loeffler, 336 S.), Julius Korngold, Deutsches Opernschaffen der Gegenwart. Kritische Aufsätze (Wien, Leonhard Verlag, 376 S.), und Siegmund von Hausegger, Betrachtungen zur Kunst (Leipzig, Linnemann, 271 S.).

Ein Stück *praktischer Musikgeschichte* wurde bei Gelegenheit des 9. deutschen Bachfestes, das in Hamburg vom 3.—7. Juni stattfand, abgehandelt, wo ausser Bachschen Kompositionen in der Hauptsache nur alte Hamburger Meister zu Worte kamen, deren Werke einen annähernden Begriff davon geben sollten, was Hamburg bis zu Bach in der deutschen Musik geleistet hat. Die damit verbundene Musikausstellung, an deren Zustandekommen Max Seiffert: Berlin vornehmlich beteiligt war, vervollständigte das Bild der geschichtlichen Entwicklung der deutschen Musik im 17. Jahrhundert bis zu Bach, das in einem prächtigen von G. Wahl zusammengestellten Kataloge mit dem Titel „Die Musik Hamburgs im Zeitalter Seb. Bachs" (Hamburg, Staats- und Universitätsbibliothek, 84 S.) dauernd festgehalten ist.

In das Kapitel der praktischen Musikgeschichte gehört auch die Erbauung der sogenannten „*Praetorius-Orgel*", die auf Anregung des Freiburger Universitätsprofessors W. Gurlitt von der Orgelbauanstalt E. F. Walcker u. Cie. in Ludwigsburg für das musikwissenschaftliche Institut der Universität Freiburg genau nach den Angaben des *Syntagma musicum* des Michael Praetorius konstruiert wurde. Die Orgelmusik der damaligen Zeit wird durch dieses Instrument in ein ganz neues Licht gerückt. Erst jetzt erhalten wir eine richtige Vorstellung von dem eigentlichen Klangbilde dieser Musik, das grundverschieden von dem späterer Zeiten ist. „Nicht die Verschmelzung der Farben, sondern ihr unvermit-

teltes Nebeneinander, kein stimmungsvolles Helldunkel, sondern ein klares, offenes Licht ist das Wesen des Orgelklanges bei Praetorius. Auch im Zusammenklang der Stimmen bleibt die Eigenart jedes Einzelklanges noch deutlich; alles „Schummerige" ist hier undenkbar." Es bedarf kaum der Erwähnung, dass durch die Erbauung eines solchen Instrumentes die Musikwissenschaft um ein tüchtiges Stück weitergekommen ist, und es ist nicht unmöglich, dass sich auch dem heutigen Orgelbau damit neue Perspektiven eröffnen.

Endlich seien noch in diesem Zusammenhang die *„Händelopernfestspiele"* des Universitätsbundes in Göttingen erwähnt, die an acht Abenden in der Zeit vom 5.—13. Juli daselbst stattfanden. Zur Aufführung gelangten abwechselnd Händels Opern: Otto und Theophano (Uraufführung) und Rodelinde. Die Leitung lag in den Händen von Dr. C. Hagen. Den einleitenden Vortrag „Händel als Dramatiker" hielt Prof. Hermann Abert, Leipzig, der feinste Kenner der Oper des 18. Jahrhunderts. Die Aufführungen erbrachten den Beweis, dass die Händeloper keineswegs „überwunden" ist. Nur erheischt seine Dramatik eine besondere Einstellung. Denn, wie Abert ausführt, liegt der Schwerpunkt der Händelschen Oper nicht im Aufspüren individualpsychologischer Probleme sondern in der Wiedergabe einer Folge von gegensätzlichen Seelenzuständen, von Gefühlen und Leidenschaften, die an Stärke den uns von den Modernen vorgeführten nicht zurückstehen, aber doch nicht von der Einzelseele, sondern vom allgemein menschlichen Gefühlsleben aus, gewissermassen *sub specie aeternitatis* erlebt sein wollen.

Ein würdiges Seitenstück zu der Festschrift „Notenschrift und Notendruck", die die weltbekannte C. G. Rödersche Offizin in Leipzig aus Anlass ihres 50 jährigen Bestehens im Jahre 1896 herausgab, bildet die von derselben Firma zur Feier ihres 75 jährigen Bestehens veröffentlichte Festgabe „Musiktitel aus vier Jahrhunderten". Das von Walter von zur Westen verfasste Werk (115 S.) giebt die künstlerische Entwicklung der Notentitel der praktischen Musikwerke von den Anfängen, d. h· von den Holzschnitttiteln der Renaissance über die Kupferstichtitel des Barock, Rokoko und der Zopfzeit bis zu der Vorherrschaft der Lithographie im 19. Jahrhundert, umfasst also die Zeit von 1501—1900. Prächtigste Faksimilenachbildungen, zum Teil farbig, die-

nen zur Veranschaulichung. Das Werk ist mit feinstem Geschmack ausgestattet, ein Kunstwerk an sich, mit dem sich die berühmte Firma selbst übertroffen hat.

Von *Neudrucken* älterer Musik erschienen: Francesco Torri (1650—1737): Ausgewählte Stücke aus seinen Opern. (Denkmäler der Tonkunst in Bayern, 31 Bd). Torri ist der Nachfolger und Amtskollege von A. Steffani und E. dall' Abaco in München. Von seinen Werken ist bisher noch nichts im Druck erschienen. Ferner: der Schlussband vom Opus musicum des Jacobus Gallus (Denkmäler der Tonkunst in Oesterreich, 26. Jahrgang) und die *Vierte Auswahl* aus den *Trienter Codices*, geistliche und weltliche Kompositionen des XV. Jahrhunderts (Denkm. d. Tonkunst in Oesterreich, 27 Jahrgang).

Weiter erschienen als Musikbeilagen zu der im vorigen Bericht angezeigten Schrift von Gustav Beckmann „Das Violinspiel in Deutschland vor 1700" fünf Hefte mit Kompositionen von H. Albicastro, Nic. Bleyer, Phil. Boedekker, G. P. Cima, Joh. Fischer, J. H. Schmeltzer, M. Uccellini, J. J. Walther und J. P. Westhoff (Berlin, Simrock). Wilibald Gurlitt veröffentlichte die von Michael Praetorius erhalten gebliebenen Orgelkompositionen (Archiv für Musikwissenschaft, III. Jg. Heft 2, Leipzig, R. Linnemann). Im Ugrino-Verlag in Klecken, Kreis Harburg erschien endlich ein Erstdruck der handschriftlichen Werke des Hamburger Orgelmeisters Vincent Lübeck (1654—1740).

c. Biographien. Bei den *Biographien* tritt die Gegenwart und jüngste Vergangenheit auffallend in den Vordergrund. Und zwar sind es die Freundeskreise der betreffenden Meister, die das Wort ergreifen. Man wird kaum etwas dagegen einzuwenden haben, denn bei dem mangelnden Interesse, das das grosse Publikum dem modernen Schaffen entgegenbringt kann es nur erwünscht sein, wenn sich die Meister durch den Mund ihrer Freunde selber zur Sache vernehmen lassen. Wir erhalten dadurch Einblicke in ihr Schaffen, die vielleicht nie, oder erst auf dem Umwege der Abstraktion hätten gewonnen werden können, und es sind jedenfalls Missverständnisse über ihre künstlerischen Tendenzen ausgeschlossen. Alle die hier zu nennenden Biographien vermeiden mit Glück den Ton des blossen Panegyrikus, sie gehen auch an den Schwächen ihrer Helden nicht vorbei. Sie wollen, wie ein hübscher Ausdruck eines dieser Biographen lautet, nicht Staatsanwälte

sondern Rechtsanwälte in der Sache sein. Das letzte Wort dabei hat freilich die Zeit, die schon sichten und sieben wird, um das Unwahre vom Echten zu unterscheiden.

Unter dem Titel „Zeitgenössische Komponisten". Eine Sammlung. Herausgegeben von Hermann Wolfgang von Waltershausen erschienen im Drei Masken-Verlag zu München folgende Bände. H. W. von Waltershausen, Rich. Strauss. Ein Versuch (126 S.). 2. Hermann Unger, Max Reger. Darstellung seines Lebens, Wesens und Schaffens. 100 S. 3. Heinr. Knappe. Friedrich Klose. Eine Studie. 142 S. 4. Julius Kapp, Franz Schreker. Der Mann und sein Werk. 5. Hans Oppenheim. Hermann Zilcher. 114 S. 6. Herman Roth, Heinrich Kaspar Schmidt 125 V. 125 S. 10. Richard Specht, Julius Bittner 139 S.

Im Verlag von E. P. Tal Co. in Wien, kam eine grosse Richard Straussbiographie von Richard Specht heraus (2 Bände, 358 u. 389 S.) Es handelt sich darin weniger um eine Lebensbeschreibung als um eine Würdigung seines künstlerischen Schaffens, das hier eine kongeniale glänzend geschriebene Darstellung gefunden hat. Sie erzählt nach des Verfassers eigenem Wort nur, „Selbstempfangenes." Der erste Band befasst sich mit dem Instrumentalkomponisten, während der zweite dem lyrischen Schaffen und besonders dem Opernkomponisten Strauss gewidmet ist.

Egon Wellesz verdanken wir die erste zusammenhängende Biographie von Arnold Schönberg (Wien, E. P. Tal, 159 S.) Hier wirbt der Schüler für den Lehrer. Und der Verfasser, der inzwischen selbst eine Persönlichkeit geworden ist, hat ein Recht darauf, gehört zu werden. Was hier über Schönberg gesagt wird, klingt so einleuchtend, dass sich mancher, der bisher dem Problem Schönberg gegenüber kühl oder ablehnend sich verhalten hat, wohl gedrungen fühlen wird, seine Ansicht zu revidieren. — Franz Schreker hat in Rud. St. Hoffmann (Wien, ebenda, 173 S.) einen ebenso geschickten wie überzeugten Anwalt gefunden.

In der von Arthur Seidl herausgegebenen Sammlung „Die Musik" (Leipzig, C. F. W. Siegel) erschienen: Karl Hasse, Max Reger (229 S.) und Arthur Seidl, Hans Pfitzner (132 S.) beide warmherzig und mit starker Einfühlung in die Werke der Meister geschrieben.

Das Problem „Max Reger" hat bereits eine ziemlich umfangreiche Literatur aufzuweisen. Das Jahr 1921 bringt ausser den

schon genannten Biographien von Karl Hasse und Hermann Unger noch eine vollständige Darstellung des Wirkens und Schaffens Regers von Eugen Segnitz hinzu (Leipzig, Schraepler, 126 S.), während Adalbert Lindner (Stuttgart, Engelhorn, 329 S.) nur die Geschichte der Entwicklung Regers bis zu seinem 30. Lebensjahre d. h. bis zum Op. 64 verfolgt. Der Verfasser war der Lehrer Regers und der erste, der seine Bedeutung als Künstler sogleich erkannte. Seine aus eigenen Anschauungen und Erfahrungen geschöpfte lebensvolle Darstellung besitzt darum für die Entwicklungsjahre Regers den Wert einer Quelle. Richard Würz sucht das Problem schrittweise zu bewältigen. Die von ihm herausgegebene „Sammlung von Studien aus dem Kreise der persönlichen Schüler Regers" will die verschiedenen Zweige des Schaffens des Meisters *einzeln* zur Darstellung bringen. Mit dem ersten Hefte derselben: Hermann Grabner, Regers Harmonik (München, Halbreiter 48 S.) wird ein vielversprechender Anfang gemacht. Grabner, der ehemalige Assistent Regers während seiner Jenaer Zeit zeigt darin, dass die scheinbar so komplizierte Harmonik Regers nur die letzten Konsequenzen aus Hugo Riemanns Funktionslehre zieht. Auch die von Willibald Nagel herausgegebenen „Mitteilungen der Reger Gesellschaft" (Stuttgart, Engelhorn) verfolgen den gleichen Zweck, das Problem Reger systematisch zu erfassen.

Der 25 jährige Todestag Anton Bruckners ist in ganz Deutschland, wo es die Orchesterverhältnisse gestatteten, durch Aufführungen seiner Werke festlich begangen worden. Die Musikzeitungen brachten Festartikel, resp. ganze Brucknerhefte. Aufklärend wirkte besonders die Rundfrage der „Allgemeinen Musikzeitung" (Berlin, Heft 41): ob die Werke Bruckners im öffentlichen Musikleben genügende Berücksichtigung finden, und ob der „Vorwurf der Gedankensprünge" und der „Unfähigkeit organischen Gestaltens" zu Recht bestände? Das von etwa fünfzig Autoritäten eingeholte Urteil ging fast übereinstimmend dahin: dass sich Bruckner im Konzertsaal durchgesetzt hätte, und dass der Vorwurf der Sprunghaftigkeit seiner Gedanken zwar nicht zu leugnen, aber „die natürliche Folge jenes urwüchsig zum Ausdruck drängenden Kunstempfindens sei, das die Grösse Bruckners ausmacht."

Der sehr rührige und vornehme Verlag von G. Bosse in Regensburg bereitet die grosse auf vier Bände berechnete *Bruckner biographie* von A. Göllerich vor, deren erster Band wohl während des

Druckes meines Berichtes erschienen sein wird. Ein scharf umrissenes Lebensbild des Meisters zeichnete in gedrängter Form Franz Graeflinger (Regensburg, Bosse, 125 S.). Vorzugsweise dem künstlerischen Wirken des Meisters sind zwei ausgezeichnete Studien gewidmet: Hans Tessmer, Anton Bruckner, Eine Monographie. (Regensburg, Bosse) und Erich Schwebsch, Anton Bruckner. Ein Beitrag zur Erkenntnis von Entwicklungen in der Musik. (Stuttgart, Verlag „Der Kommende Tag" 112 S.) — Eine unbekannt gebliebene *Ouvertüre in g-moll,* aus der mittleren Schaffensperiode Bruckners' stammend, die Alfred Orel entdeckt und mit Kommentar in der Wiener Universal-Edition herausgegeben hat, gelangte in Klosterneuburg zur erfolgreichen Uraufführung.

Auch der am 3. Mai 1922 zum 25. Male zich jährende Todestag von Johannes Brahms wird eine kaum weniger tiefe Resonanz in allen Gauen Deutschlands finden. Als erste literarische Festgabe erscheinen von G. Ophüls, dem bekannten Herausgeber der von Brahms vertonten Texte „Erinnerungen an Johannes Brahms" (Berlin, Deutsche Brahmsgesellschaft, 77 S.). Sie beziehen sich auf die unmittelbaren Ereignisse nach der Beerdigung Clara Schumanns und bilden wertvolle Ergänzungen zu Kalbecks grosser Brahmsbiographie, Bd IV, 2 S. 436 f).

So sehr nun aber auch das Interesse auf die neuere Zeit gerichtet war, die eigentlichen Treffer hat doch die Mono- und Biographistik der älteren Meister zu verzeichnen. Schon allein H. Aberts oben erwähnte Mozart-Biographie schlägt alles nieder. Die folgende Auswahl ist alphabetisch nach Komponisten geordnet.

Den Wunsch Beethovens, den er im Heiligenstädter Testament äusserte, sein Arzt möchte seine Krankengeschichte nach seinem Tode aufzeichnen und auf diese Weise manche durch das Leiden hervorgerufene Absonderlichkeit seines Betragens der Mitwelt verständlich machen, hat W. Schweisheimer aufgegriffen und in seinem Werke „Beethovens Leiden, ihr Einfluss auf sein Leben und Schaffen" (München, Georg Müller, 210 S.) aufs glänzendste erfüllt. Es wird hier zum ersten Male eine umfassende kritische Darstellung von Art und Entstehung der Leiden Beethovens gegeben. Die Behauptung, dass eine venerische Infection (Lues) die Ursache von Beethovens Ertaubung und Leberleiden gewesen sei, wird mit Entschiedenheit und Glück zurückgewiesen und überzeugend festgestellt, dass es sich bei dem Gehörsleiden um eine Er-

krankung des inneren Ohres, vornehmlich um den Nervus cochlearis gehandelt habe, und dass das Leberleiden „auf dem Boden eines jahrelang währenden, infolge Mangels an geeigneter Pflege sich ständig verschlechternden, chronischen Darmkatarrhes entstanden, und dieser möglicherweise auf einen in der Jugend durchgemachten Typhus zurückzuführen sei". Auch Schweisheimer gelangt, wie vor ihm bereits Riemann, zu der Ansicht, dass die fortschreitende Ertaubung äusserlich keinerlei mit dieser Krankheit zusammenhängende Symptome den Werken Beethovens aufprägte, und dass überhaupt der Einfluss äusserer Verhältnisse auf das Wirken des Genies kaum von Belang ist. Schön sagt Schweisheimer: „Die Gnade, mit der der über die Menschen hinausragende Geist gesegnet ist, kann durch unsere physiologischen und psycho-physiologischen Kenntnisse nicht erfasst werden. Sie kommt von oben, aus unerfindlichen, unergründlichen Höhen gleich einem anfangverlorenen Lichtstrahl, der Staub der Erde vermag sie nicht in sein Ausstrahlungsfeld herabzuziehen". Das Werk füllt nicht nur eine Lücke in der Beethoven-Literatur aus, es ist zum Verständnis der Psyche des Meisters unentbehrlich und wohl die wichtigste Publikation der Beethovenforschung der letzen Jahre. — Noch genannt seien: die geistvolle Abhandlung von Alfred Heuss, Beethoven. Eine Charakteristik. (Leipzig, Voigtländer, 51 S.) und der prächtige Sammelband von Studien und Skizzen, den A. von Orel bei Gerlach und Wiedling in Wien unter dem Titel „Ein Wiener Beethoven-Buch" herausgab (248 S.).

Von Hugo Leichtentritts „Analyse der Chopinschen Klavierwerke" (Berlin, M. Hesse, 281 S.) liegt der erste Band vor, der die Walzer, Polonaisen, Préludes, Impromptus und Mazurkas umfasst. Das Werk wendet sich nicht so sehr an die Liebhaber als an die zünftigen Musiker. Es vermeidet daher jegliche poetisierend aesthetische Betrachtungsweise und will „vom Handwerklichen ausgehend Chopins verfeinerte und durchgeistigte Technik der Komposition aufweisen, und durch das Verständnis ihrer Elemente auch das Gefühl für ihren künstlerischen Gehalt bilden, und den Stil und die angemessene Vortragsweise beleuchten." Zu diesem Zwecke wird der Phrasierung besondere Aufmerksamkeit gewidmet, die ja bekanntlich bei den Ausgaben der Chopinschen Werke noch sehr im argen liegt, worunter die Erkenntnis der Formenschönheit dieser unvergleichlichen Tongebilde bisher verdun-

kelt wurde. Das ausgezeichnete Werk gehört in die Hand eines jeden Chopinspielers.

Die Gluck-Biographie von dem bekannten Gluckforscher Max Arend (Berlin, Schuster & Loeffler, 278 S.) giebt zum ersten Male eine einheitliche, auf Quellen beruhende Darstellung der Persönlichkeit und des Schaffens des Meisters und nimmt Stellung zu den verschiedenen Problemen, die jedes neue Werk Glucks neu aufrollt. Der Verfasser zeigt, dass die Kunst des jungen Gluck nur dem *Grad* nicht aber der *Art* nach von dem alten verschieden ist, und dass die künstlerische Kampffront des jungen Feuergeistes nicht auf Zerstörung, sondern darauf eingestellt war, ein Drama zu schaffen, also auf Reorganisation gerichtet war. Es handelt sich hier um die reife Frucht einer Lebensarbeit, um durchaus selbständige Forschungen, die sich nicht nur auf Einzelheiten, sondern auf ganze Kapitel erstrecken, wie z. B. die tragischen Ballettpantomimen und die komische Oper Glucks, wodurch fast sein ganzes Schaffen vor dem Orpheus in ein anderes Licht gerückt wird.

Für die weiteren Publikationen mag die Angabe der Titel genügen, da durch sie der Inhalt der Werke hinreichend gekennzeichnet ist: Karl Kobald, Schubert und Schwind. Ein Wiener Biedermeierbuch (Zürich, Leipzig, Wien, Amalthea Verlag, 251 S. und Abb.); Franz Zademack, Die Meistersinger von Nürnberg. Rich. Wagners Dichtung und ihre Quellen. (Berlin, Dom-Verlag, 330 S. m. Tafeln); Felix Hasselberg, Der Freischütz. Friedrich Kinds Operndichtung und ihre Quellen. (Berlin, Dom-Verlag, 131 S. mit je 1 Nachbildung aus Kinds Handschrift und Webers Partitur, und Hugo Wolfs Briefe an Rosa Mayreder. (Wien, Rikola Verlag, 141 S.). Die Adressatin ist die Verfasserin des Textes von Hugo Wolfs Oper „Der Corregidor". Wir erfahren aus den Briefen, wie Rosa Mayreder dazu gekommen war, Marcons Novelle „Der Dreispitz" für Hugo Wolf als Operndichtung zu bearbeiten, und wie sich Wolf nach anfänglicher Ablehnung mit Feuereifer auf die Komposition stürzte. So bilden die Briefe eine zusammenhängende Geschichte der Entstehung des Corregidor.

Schliesslich sei noch auf zwei Sammlungen hingewiesen, die sich die Aufgabe gestellt haben, wertvolle Autographen, oder seltene und unbekannt gebliebene Drucke der klassischen Musikliteratur zum ersten Male „in einem schönen und stilgemässen Gewande"

zu veröffentlichen. Und zwar sollen Handschriften und frühe Drucke in Faksimile, die übrigen in modernem Notenstich herausgegeben werden. Unter dem Titel „Musikalische Seltenheiten" sind bisher erschienen (Wien, Universal-Edition): In Faksimile nach den Handschriften: Beethoven, Sonate, op. 27. No. 2, von Heinrich Schenker herausgegeben; Johannes Brahms, Drei Lieder „Mainacht", Sapphische Ode", „Nachtwandler" (Max Kalbeck). In Faksimile nach den ersten Drucken: Franz Schuberts Fünf erste Lieder (O. E. Deutsch) und in modernem Notenstich Josef Haydns „Zwölf schottische Volkslieder". Für eine Singstimme mit Pianoforte, Violine und Violoncell (E. Mandyczewski) nach der sehr seltenen englischen Originalausgabe, die in Deutschland vollständig kaum zu finden ist. Von der zweiten Sammlung (Drei Masken-Verlag in München), die ausschliesslich Faksimiledrucke von Autographen bringt, kam heraus: Joh. Seb. Bach, Kreuzstab-Kantate, W. A. Mozart, Trio in E dur (Köchels Verzeichnis Nr. 542) und L. van Beethoven, Klaviersonate in C moll, op. 111. Die Nachbildungen im Lichtdruck sind so vorzüglich gelungen, dass sie von den Originalen kaum zu unterscheiden sind. Die beste Empfehlung für das verdienstliche Unternehmen, das man auch auf literarische Unika ausdehnen sollte.

d. Die übrige Literatur und Allgemeines. Aus Raumrücksichten übergehe ich die Neuerscheinungen auf dem Gebiete der *allgemeinen Musiklehre, der Harmonie-, Kompositions-* und *Gesanglehre,* da es sich zumeist um Neuauflagen bewährter Lehrbücher handelt. Kurz erwähnt seien jedoch die kleine, aus der Praxis hervorgegangene, lesenswerte Schrift von Thusnelde Fetzer, Lehrgang zur Bildung des Klangbewusstseins (Stuttgart, J. G. Cotta Nachfolger, 59 S.). und auf dem Gebiete der *Instrumentalanweisungen:* Siegfried Eberhardt, Paganinis Geigenhaltung. Die Entdeckung virtuoser Sicherheit (Berlin, Fürstner, 47 S. m. Abb.) und Karl Klingler, Über die Grundlage des Violinspieles (Leipzig, Breitkopf u. Härtel, 83 S.) Allgemeines Interesse dürften die folgenden Studien und Forschungen aus den Grenzgebieten der Musikwissenschaft beanspruchen.

Das überaus heikle fast für unüberwindlich gehaltene Problem der *Akustik in grossen Räumen* hat Prof. Eugen Michel, Hannover beinahe restlos gelöst in seinem Werke: „Hörsamkeit grosser Räume". (Braunschweig, Vieweg u. Sohn, 4° 73 S. mit 84 Abbil-

dungen). Seine fortgesetzten Studien der Reflexionen des Schalles haben zu sicheren Resultaten geführt, durch die es in Zukunft möglich ist, die Anlage neuer Konzertsäle so einzurichten, dass eine gute Akustik (Hörsamkeit) von vornherein gewährleistet wird, oder in einem bereits vorhandenen Saale die Ursachen einer unbefriedigenden Akustik festzustellen und für Abhilfe der Mängel zu sorgen.

In der ohrenärztlichen Klinik der Charité in Berlin hielt Prof. Flatau Übungen im *Sprechsehen* für Schwerhörige und Ertaubte ab, bei denen Sprechlesefilms benutzt wurden, die, wie der Bericht sagt, die Bewegungsbilder der Sprache vor den Augen des Beschauers in einer plastischen Deutlichkeit erstehen liessen, dass auch der gut Hörende die Empfindung hatte, als würde zu ihm in der tönenden Lautsprache gesprochen. Derselbe Gelehrte hat auch einen Übungsapparat für Schwerhörige konstruiert, bei dem die auf weissen Täfelchen reproduzierten Bildreihen radial auf einer Walze befestigt sind und vermittels einer Kurbel von dem durch ein Vergrösserungsglas sehenden Schüler abgeblättert werden können, die dann, wie im Film, den Eindruck fortlaufender Bewegung erwecken.

Heinrich Schenkers unter dem Titel „*Der Tonwille*" in zwangloser Folge erscheinenden Flugblätter (Wien A. Gutmann) sollen einzig der Pflege des Genies (speziell des deutschen Genies) gewidmet sein, dessen Wesen er durch Erläuterungen unsrer grossen Sinfonien, Sonaten, Kammermusik, Vokalmusik darzustellen beabsichtigt.

Grundsätzlich wird dabei von jeder poetisierenden Deutung des Inhalts abgesehen. Ihm ist es allein um die Erkenntnis des inneren Wesens der Musik zu tun, um die Grunderscheinung des Tonlebens, für die Schenker das Wort „*Urlinie*" geprägt hat. Die Urlinie birgt in sich die Keime aller das Tonleben gestaltenden Kräfte". Sie ist es, die unter Mitwirkung der Stufen aller Auskomponierung, also auch dem Aussenstimmensatz die Bahnen weist, in dessen Intervallen eben die Einswerdung vom strengen und freien Satze sich wundersam geheimvollzieht." Der Urlinie entquellen Motiv und Melodie. Gewissermassen ist sie wie des Menschen Seelenkern. Wie dieser mit dem Menschen wandelt von der Wiege bis zum Sarg, so geht die Urlinie vom ersten bis zum letzten Ton mit". In genialster Weise wird nun das neue Prinzip der Urlinie

durch Analysen des ersten Satzes der c-moll Sinfonie von Beethoven, des Es-dur Praeludiums aus Seb. Bachs Wohltemperiertem Klavier, Tl. 1. und des Schubertschen Liedes „Ihr Bild" herausgeschält und so überzeugend zur Darstellung gebracht, dass kein Zweifel an der Richtigkeit des Prinzips aufkommen kann. Erschienen ist bisher nur das erste Heft (55 S.), aber man wird schon jetzt sagen können, dass hier neue Bahnen gewiesen sind, die bis zu den Urquellen des künstlerischen Schaffensaktes hinführen.

Wie in der gesamten Kulturbewegung steht auch in der Musik die *Erziehungsfrage* im Vordergrund des Interesses. Man ist sich darüber klar, dass eine Gesundung des kranken Volkskörpers nur von innen heraus, durch eine innere Wandlung der Volksseele möglich ist, und man fängt endlich an sich auf die hohe Bedeutung zu besinnen, die der Musik dabei zukommt. Volksbühnen, Volkskonzerte, Volksopern, Singschulen entstehen allerorten, die nach Einsetzung der besten Kräfte auf das eine Ziel hinausarbeiten: die aktive Teilnahme des Volkes am künstlerischen Leben. Am besten über die Neugestaltung des Musiklebens orientiert die Studie von Leo Kestenberg „Musikerziehung und Musikpflege" (Leipzig, Quelle u. Meyer, 143 S.), die am eindruckvollsten alle hier hingehörenden Fragen behandelt. Auch der Musikwissenschaft kommen diese Bestrebungen zugute. Ihre Stellung und Bedeutung hat sich gegen früher wesentlich verbessert. Während Philipp Spitta, der Begründer der Musikwissenschaft, und noch Hugo Riemann, der praeceptor musicae totius orbis terrarum es nicht zu einer „ordentlichen" Professur gebracht haben, hat jetzt jede grössere deutsche Universität einen ordentlichen Professor der Musikwissenschaft. Nur in Berlin ist zur Zeit eine Vakanz, da man für Hermann Kretzschmar, der infolge des Altergesetzes, wonach der amtierende Vertreter der Wissenschaft nicht älter als 65 Jahr sein darf, seine Lehrtätigkeit aufgeben musste, noch keinen Nachfolger gefunden hat. Die Herren Max Friedlaender und Karl Stumpf, die in der gleichen Lage waren, haben jedoch von dem den emeritierten Professoren zustehenden Recht, weitere Vorlesungen zu halten, Gebrauch gemacht.

Als Dozenten der Musikwissenschaft habilitierten sich die Herren: Hans Mersmann an der Technischen Hochschule in Berlin, Hermann Stephani a. d. U. Marburg, Arnold Schmitz a. d. U. Bonn und Gustav Becking a. d. U. Erlangen. Georg Kinsky, der

Konservator des Heyerschen Museums in Köln erhielt einen Lehrauftrag für Notations- und Instrumentenkunde, Musikbibliographie und Editionstechnik. Prof. Ewald Strässer wurde mit einem Lektorat für Musikwissenschaft an derselben Universität betraut.

Die wirtschaftliche Lage der Musikwissenschaftler ist freilich wie die der schaffenden geistigen Arbeiter überhaupt die denkbar schlechteste. Während die neuen Reichen „Schieber und Kriegsgewinnler" im Überfluss schwelgen, und der ungelernte Arbeiter sein gutes Auskommen hat, müssen Künstler und Gelehrte darben. Dieser wirklichen Notlage soll die sogenannte „Kulturabgabe" einigermassen abhelfen, wonach jeder lebende, geistige Urheber am Verkauf seiner Werke pekuniär beteiligt werden soll. Von denjenigen Werken aber, deren gesetzliche Schutzfrist abgelaufen ist, soll eine bestimmte Abgabe erhoben werden, von der bedürftige Urheber unterstützt, die Veröffentlichung gehaltvoller neuer Werke gefördert und ihre Verbreitung zu mässigen Preisen ermöglicht werden sollen. Dem gleichen Zwecke will von privater Seite aus der „Hilfsbund für deutsche Musikpflege" (Geschäftsstelle: Berlin, Schillstrasse 9, 1. Vorsitzender: Prof. Dr. Georg Schumann) dienen, der bereits über beträchtliche Mittel verfügt, und schon segensreich in Aktion getreten ist.

Durch die schwere Zeit der Not sind auch die vor dem Kriege zur höchsten Blüte gelangten *Bayreuther Festspiele* in Frage gestellt. Können die dazu erforderlichen drei Millionen Mark nicht durch *Patronats-Scheine* gedeckt werden, so muss das Haus geschlossen bleiben, da die Wagnerschen Erben natürlich das Risiko nicht allein übernehmen können. Im anderen Fall soll aber das Spiel auf dem grünen Hügel im Jahre 1923 wieder beginnen.

Zum Schluss sei noch der *Toten* des Jahres 1921 gedacht. Ihre Zahl ist leider nicht gering. Es starben: Johann Evangelista Engl, der um die Mozartforschung hochverdiente, langjährige Sekretär des Mozarteums am 18. Mai in Salzburg, Geh. Sanitätsrat Dr. Georg Fischer, dem wir eine Reihe wertvoller Schriften zur lokalen Musikgeschichte Hannovers verdanken; Dr. Oscar von Hase der Seniorchef der Weltfirma Breitkopf u. Härtel in Leipzig am 26. Januar. Dr. Max Herold, der Begründer der Kirchenmusikalischen Zeitschrift, „Siona" und Leiter des bayrischen evangelischen Kirchengesangvereins am 7. August in Neudettelsau (Bayern); der Brahmsbiograph Max Kalbeck in Wien am 5. Mai, Prof.

Emil Nikel, der Verfasser einer wertvollen Geschichte der katholischen Kirchenmusik; Prof. Dr. C. August Rau, der Direktor des Fürstlichen Instituts für musikwissenschaftliche Forschung zu Bückeburg auf einer Dienstreise in Karlsruhe am 2. Oktober, erst 31 Jahre alt, dessen Verlust kaum zu ersetzen ist, und Dr. Ludwig Scheibler, der sich namentlich um das Leben und Schaffen Schuberts und im Zusammenhang damit um die Geschichte des neueren deutschen Liedes verdient gemacht hat, in Friesdorf bei Godesberg im 72. Lebensjahre. Ihre Namen werden in der Musikwissenschaft dauernd fortleben.

Leipzig. Prof. Dr. Rudolf Schwartz.

ANGLETERRE

Notwithstanding the economic stress which affects this country as it affects all others, the present time is one of great activity and growth in scientific and artistic experiment and research as well as in the actual development of musical expression. Manufacturers, artists, composers, editors and publishers are all working, separately or in combination, to create a national art based upon the great classical periods and upon the fund of folksong which has been discovered in recent years and upon the life of to-day. Nothing is too small or too great, so far as musicians and musical savants are concerned to be treated, of artistically and scientifically, and native composers and executants are receiving encouragement, official or private, to an extent and of a character never before known.

What is most encouraging is the wide and intense study that is being made by all classes of musicians, and which is receiving gradually more and more support from educationists and general historians, of the neglected classics of our own country. Apart from the eminent musicologists whose names are familiar throughout Europe, scholars of the standing of E. J. Dent, E. H. Fellowes, R. R. Terry, W. Barclay Squire, C. Sanford Terry, *et alia,* there is a mass of students who in the libraries and by the use of the collected work of these authorities are assimilating into the corpus of our musical life the best of the musical life of the past.

Of works which give the lead in this direction the most noteworthy of recent issue are the Rev. Dr. E. H. Fellowes' collection of the works of *The Lutenist Song Writers*, of which the First Part, consisting of John Dowland's First Book of Airs, 1597, has appeared, and it is understood that further numbers will shortly be ready and obtainable from the publisher, Winthrop Rogers. Another collection by Dr. Fellowes is that of *The English Madrigal School*, published by Stainer and Bell, and as a guide to this

period he has written an excellent handbook, *The English Madrigal Composers* published by The Clarendon Press. To this last there is also a supplement entitled, and consisting of, *English Madrigal Verse,* 1588—1632.

Dr. R. R. Terry, the musical director at the Roman Catholic Cathedral at Westminster, whose efforts for the restoration of the finest Church music of all periods to its proper place has been acknowledged not only in Rome (he has the unique privilege granted by the Papal authorities of wearing the same habit in the Cathedral as was worn by Palestrina at the Vatican) but the world over by all who recognise the value of great Church music, has written a big work on *Mediaeval Music,* which is about to appear from the house of Kegan Paul, Trübner, Trench & Co. On the lighter side, but none the less interesting and of very great value in the study of musical history is his collection of sea songs and shanties, of which Part I has been published by Messrs Curwen. This is called *The Shanty Book,* and consists of twenty-eight sailor songs and a splendid introduction on the subject by the Editor as well as a foreword by Sir Walter Runciman, who speaks on the subject from the seaman's point of view and of Dr. Terry's qualifications in this respect. Unfortunately a serious and long continued illness has delayed some of Dr. Terry's work, but it is hoped that before this report is printed he will be well enough to be working hard again. Distantly related to this study is that of Sir Frederick Bridge on *The Old Cryes of London,* published by Novello, in which are set out the author's research into the actual cries of street traders and the developed musical treatment of such cries by Dering, Weelkes and Gibbons.

Another Dr. Terry (Charles Sanford Terry of Aberdeen) with the assistance of Dr. W. G. Whittaker of Newcastle-on-Tyne, has done something for our practical knowledge of the work of J. S. Bach by issuing through the firm of Humphrey Milford a small collection of *J. S. Bach's Original Hymn Tunes for Congregational Use* with, of course, English words. Mr. Harvey Grace, the editor of „Musical Times" and himself an exceptionally fine organist and a high authority on all classes of organ music, is the author of a careful and brilliant study of *The Organ Works of Bach,* which has aroused both scholastic discussion and a greater practical interest in those works.

Of a more popular type Dr. W. J. Phillips' little work on *Carols: their origin, music and connection with mystery plays* published by Routledge gives much information useful alike to the student and the choirmaster or singer.

Sydney Grew has made the first serious attempt to bring the modern mechanism of musical production into range of musical theory. *The Art of the Player-Piano* is a bulky volume issuing from the house of Kegan Paul, which firm has also on its recent list Herbert Westerby's *History of Pianoforte Music* and Sir Frederich Bridge's *Twelve Good Musicians* (John Bull, Byrd, Morley, Weelkes, Gibbons, Dering, Milton, Lawes, Locke, Pelham Humfrey, Blow and Purcell). They have also in their catalogues translations of some of the musical works of Romain Rolland. Messrs. J. & W. Chester, the publishers of many excellent editions of ancient and modern music, have also isued, jointly with La Sirène of Paris, M. G. Jean-Aubry's book *La Musique et les Nations*. M. Jean-Aubry is the editor of that lively little periodical „The Chesterian", and his intimate association with musicians of all nations has allowed him to suggest many provocative thoughts on the subject of artistic nationalism.

New editions and arrangements to enable the ordinary music-lover to acquire a knowledge of music not easily available are increasing, one of the most notable being Geoffrey Shaw's *Ten numbers from Purcell's „Dioclesian"* arranged as pianoforte duets, published by Joseph Williams. Mr. Shaw's Foreword is almost as useful as the music itself. „I believe there must be quite a number of English musicians who could write out by heart the score of, let us say, the Fifth Symphony. It would be interesting to know how many English musicians have ever glanced inside the score of „Dioclesian", or indeed any other of Purcell's scores". This is his theme, and it will probably stir many to take further interest in the English master's work.

In addition to an excellent effort to aid the contemporary composer the Carnegie United Kingdom Trust has provided the means whereby a collection of *Tudor Church Music* is being issued from the Clarendon Press under the editorship of Drs. Fellowes and R. R. Terry. This is being done in order to make such music available to both Roman Catholic and Protestant Choirs, (both Latin and English words being provided), and the barring is

treated freely so as to bring out the rhythm of the original. On similar lines though in this case each voice is independently barred, is the „Polymetric Edition" of *Sixteenth Century Vocal Music,* edited by Sydney Grew and published by Messrs Curwen. This includes secular as well as sacred pieces.

From the Cambridge University Press the only musical book issued for some time is the third part of Dr. C. S. Terry's *Bach's Chorals.* This consists of the Hymns and Hymn melodies of the Organ works, the source of the hymns and melodies being stated, the tunes given in their earliest form, and a translation of every hymn used by Bach is given as well as biographical and bibliographical information concerning authors, composers, hymns and tunes. This work is a most erudite and exhaustive study, and with the two previous volumes on The Hymns and Hymn Melodies of the „Passions" and Motets and the Hymns and Hymn Melodies of the Cantatas and Motets, forms a complete treatise on this very extensive subject.

Notwithstanding the difficulties of carrying on anything in the way of serious journalism with regard to music and the consequent rise and fall of new periodicals, most of the older ones are still doing excellent propaganda, and there are also one or two new ones which deserve mention. Of the former the first place must still be given to „Musical Times" which provides a remarkable variety of subject and treatment. Among recent articles of historical or scientific interest the following may be mentioned:

New Light on Early Tudor Composers, a series of articles running through several issue, by W. H. Grattan Flood.

Early English Chamber Music, (August and September 1921) by Rutland Boughton.

A Lost Handel Manuscript, (October 1921) by W. Barclay Squire.

Madrigalists and Lutenists, (March 1922) by Sylvia Townsend Warner.

Modern Theme-Transformation, (ibid) by Herbert Antcliffe.

Pearsall's Letters, (April—May, 1922) by W. Barclay Squire.

A Remarkable Handel Collection: Christopher Smith's transcript of his works, (May 1922) by E. van der Straeten.

Thomas Britton, the Musical Small-coal man, (June 1922) by C. Edgar Thomas.

On Editing Elizabethan Songs, (July 1922) by Philip Heseltine.

The Nurseries of English Song, (August—September, 1922) by Frank Kidson.

Even more varied is the character of „Musical Opinon and the Music Trades Review", for as its title suggests, it contains an important section devoted to the commercial and constructive sides of musical instruments and music publishing. Even in this section, however, there are from time to time articles of a highly instructive character on the science of music and its production. Trade problems have been too urgent of late to allow of much of this and the art section has been devoted chiefly to contemporary news, with the result that the list of articles falling within the scope of the present report is short:

Peter Philips, (October 1921) by Jeffrey Pulver.

Beethoveniania, (December 1921) by Arthur M. Friedlander, with facsimile of an autograph of an unpublished work.

A Note on the Madrigal, (January 1922) by Sydney Grew.

The whole-Tone system, (June 1922) by A. Eaglefield Hull, with examples dating back as far as Purcell.

Faux-Bourdon Psalmody, (June—July 1922) by Francis Burgess.

Nicola Matteis, (September 1922) by Lyn Venn. An off-shoot from this journal and issued from the same publishing house is an admirable quarterly, „The Organ", which addresses its appeal to Players, Makers and Lovers of the instrument. Only five numbers have as yet appeared, but already the volume of musicological and musicographical material is considerable. The following articles seem to come within this description.

The Organs and organists of St. Martin-in-the-Fields, by Rev. Andrew Freeman, *The Organ in Seville Cathedral,* by Ernest E. Adcock, *Couperin's Organ,* by A Eaglefield Hull, *An Interesting Survival ; St Katharine Coleman,* by Rev Andrew Freeman (July 1921)

Two Records of Father Smith, by Sidney W Harvey. *Developments in the Use of the Pedal Organ,* by Harvey Grace (October 1921).

The Organs of Lübeck, by Ernest E. Adcock, *A Brief account of the Organs of St. Stephens, Walbrook,* by Rev. Andrew Freeman, *Winchester Cathedral Organs,* by A. Cecil Piper (January 1922).

Father Smith Organs at Cambridge, Rev. Andrew Freeman, *The Organs of Lübeck,* by Ernest E. Adcock, *Some Continental Organ Tutors ; past and present,* by A. Eaglefield Hull (April 1922).

The Organs of St. Paul's Cathedral, by Rev. Andrew Freeman, *The Schulze Organ in St. Bartholomew's Church,* Armley, Leeds by Thomas Edward Pearson, *The Positive,* by C. F. Abdy Williams (July 1922).

„The Backbut" is a monthly magazine which in a short career has undergone many vicissitudes and is notable for its enthusiasms. Since being taken over by Messrs Curwen it has been edited by Ursula Greville, a young singer who is working hard by this and other means to make the best British music known. It is concerned chiefly with modern music and is attracting readers and writers in various countries. The following articles are outside the narrow view:

The Clarinet in the Eighteenth Century, by Adam Carse (October 1921).

The English Lutenists, by E. H. Fellowes (December 1921).

The Immanence of Handel, by Herbert Antcliffe; *Notes on the Oriental Scale System,* by L. F. Edwards. (June 1922).

Frederic Chopin, by Scott Goddard; *The Emotional Aspect of Theme-Transformation,* by Herbert Antcliffe (September 1922).

In „Music and Letters", a Quarterly Publication edited by A. H. Fox-Strangways, long and solid articles are the rule, and they are written frequently by executants rather than by students, though many of them show considerable learning as well as keen insight into the subjects treated. This review has been in existence just over two years and specialised articles are these:

Old Keyed Instruments and their Music, by Violet Gordon Woodhouse, (January 1920).

Purcell's Dramatic Music, by E. D. Rendall (April 1920).

A Lesson from the Middle Ages, by Archdeacon Gardner; *17th Century Instrumentation,* by Adam Carse; *18th Century Music Speeches,* by Muriel Silburn (October 1920).

Neglected Treasures in Handel's Operas, by C. F. Crowder; *A Note on Purcell's Music,* by G. E. P. Arkwright, (April 1921).

Music and Architecture, by Paul Waterhouse, (October 1921).

Masques, by W. J. Lawrence; *Irish composers*, by W. H. Grattan Flood, (January 1922).

The Musical Association, which is our oldest and leading society „for the investigation and discussion of subjects connected with the Art and Science of Music", in its forty-seventh session had presented to it seven different papers all by authorities on their subjects. Mr. Jeffrey Pulver on *The Viols in England*, Mr. Ch. van den Borren (in a paper translated from the original French and read by Mr. Barclay Squire) on *The Genius of Dunstable*, and Mr. F. T. Arnold on *A Corelli Forgery*? dealt very minutely and carefully with historic subjects, Miss Katharine Eggar on *The Subconscious Mind and the Musical Faculty* presented some thoughts on the psychology of musicians, Sir Charles V. Stanford on *Some Recent Tendencies in Composition* was stimulating though conservative and Mr. R. J. Pitcher on *Hand Development for the Performer* treated of practical difficulties of to-day. It is interesting to note also that the Report of the Committee appointed to consider the question of the preservation and cataloguing of small collections of printed and manuscript music, already mentioned, I believe by Mr. Dent in his previous report, is appended to the Musical Association's „Proceedings [1]).

Some excellent papers are read at the great combined Conferences of Educational Associations held at the University College in Marylebone each Christmas, most of them dealing with directly practical problems arising in the work of school teachers, but others with general principles separately or in addition to the practical aspect. Among the papers read at the last Conference were the following:

Eurhythmics, by Mrs. M. L. Eckhard (Dalcroze Society);

Folk Dances, by Cecil Sharp (English Folk Dance Society);

Military Music, by Col. J. C. Somerville, *Scriabin and his Music*, by Herbert Antcliffe, (Incorporated Society of Musicians) *Music in Secondary School Examinations* by Frank Roscoe (British Music Society) and *Music in Education*, by Prof. Walford Davies (Girls School Music Union) and *School Pianos* by H. B. Dickin (Directors of Music in Secondary Schools).

[1]) A copy is appended to this article.

Each of these societies, too, has its independent meetings held periodically during each year at which practice and theory are both applied with great seriousness of purpose and often with noteworthy results. One of the most striking of these activities is that of the London Contemporary Music Centre of the British Music Society, which was inaugurated some time ago for the purpose of performing Chamber Music (including pianoforte works and songs) both British and foreign, written during the last fifteen years. The British Music Society in co-operation with the Federation of British Music Industries also arranged a Summer School of Music which was held at Oxford and drew many whose previous ideas on music had been vague and indeterminate or lacking in seriousness. The lectures given by members of the Incorporated Society of Musicians at monthly meetings of the branches of the Society held all over The British Isles are usually interesting and often show great learning.

The advent of Radio-telephones is at present having an effect that is injurious to the cause of good music rather than otherwise, owing to the very inferior music „broadcast" by the companies who are concerned in making the system known. This is all the more regretable because of the high standing of the artists employed to perform the music, which gives a kind of *cachet* to this type of music, particularly among the classes who most need to be warned against it. There is little doubt that, properly used, this system may help forward the musical education of the people, just as the mechanical systems of the player-piano and the gramophone are doing under the guidance of such able enthusiasts as Percy A. Scholes and Sydney Grew. Last year a very important improvement was made in the gramophone system and a new instrument brought forward which was given a name, the Cliftophone, based on that of its inventor. The basis of the system is the same as that used to detect sounds at a great distance under the sea or in the air.

There is little need to call detailed attention to the activities of the various concert societies, for they follow much the same process year after year. Most of them give very good performances of well-known works and ocasionally introduce novelties which vary very greatly in their merit and significance. The revival of the Three Choirs' Festivals of Gloucester, Hereford

and Worcester has given the cynical an opening for remarks about still-born native works, but this year at least such remarks have been amply refuted by the initiative shown by the Gloucester committee. Not only were the popular favourites, Handel's „Messiah" and Mendelssohn's „Elijah" and the big works of Elgar, „The Apostles" and „The Kingdom" performed with great success, but from Bach to the youngest among our native modernists, Eugene Goossens, Arthur Bliss, Herbert Howells, works which a few years ago would have been dismissed as beyond the comprehension of any but highbrows were received with the utmost appreciation. Arthur Bliss' *Colour Symphony* which was played for the first time is most striking for its manner of taking the suggestions of four colours, Blue, Purple, Red and Green, as the „programme" of its different movements, and also for the freedom of treatment given to the classical form. Gustave Holst's „The Planets", which has received more attention than almost any other native orchestral work, was first produced in its completeness only fifteen months ago at the British Music Society Conference.

The Madrigal Society of London, which has not yet been able to resume its publications, devotes much of its attention to the smaller works of classical and modern native composers, and it has revived works by William Byrd, *Cast off all doubtful care* and *This day Christ was born.* Jannequin, *Le Bataille de Marignan* and Praetorius, Christmas Hymns from *Musae Sionae,* as well as in conjunction with the Euterpe Players a number of other vocal and instrumental works of Byrd. Both of these societies are directed by Ch. Kennedy Scott. The bigger choral societies all over the country are constantly giving fine performances chiefly of works long in the repertory. There are, however, some pleasing exceptions to this, and the introduction of the works of Bach to conservative Wales is a happy augury of the future of that musical province.

A very remarkable effort is that of Rutland Boughton in the remote village of Glastonbury where he is creating a real village opera and arousing interest not only in his own cycle of works on „King Arthur", his opera, „The Immortal Hour", his setting of Euripides' „Alkestis" and his many small ballets, but in all kinds of first-rate music. Incidentally, also, he is helping forward

the association of music with the other arts by his very original methods of staging. His festivals, held several times each year, are being imitated in other villages to the great advancement of the musical life of the country-side.

Notable, too, is the long continued success of The Beggars' Opera" of Gay, which from time to time is revised by the editor, Frederick Austin, the extreme length of the original allowing the alternation of a number of the songs. Miss Nellie Chaplin, Mrs. Violet Gordon Woodhouse, and the family Dolmetsch still continue their good work of making known the instruments and music of former days, and to their ranks have lately come Mr. Gerald Cooper (harpsichordist) and Mr. Philip Wilson (vocalist).

An exhibition of ancient instruments organised by two leading firms in London and Liverpool has brought to light some interesting developments in the Spinet, Harpsichord and early Pianoforte and provided means of further studying the music of the early keyboard instruments.

With the formation at Salzburg of the International Society for New Music a new link between England and the Continental countries has been formed, for not only is Mr. E. J. Dent the acting President of the new Society, but the Headquarters will be in London and much of the work will function through the Contemporary Music Centre of the British Music Society. Mr. Edwin Evans is the Chairman of that Centre and is also the British delegate for the International Society.

HERBERT ANTCLIFFE.

APPENDIX

CARE OF SMALL COLLECTIONS OF PRINTED AND MANUSCRIPT MUSIC

Following upon a Resolution passed at the Meeting on April 8th, 1919, the council appointed a Committee, consisting of the Rev. E. H. Fellowes, Mr. G. E. P. Arkwright, Mr. E. J. Dent, Mr. W. Barclay Squire and Dr. R.R. Terry, to consider the question of the preservation and cataloguing of small collections of printed and manuscript music. The committee duly presented

its report to the council, which forwarded it to the Carnegie Trustees, with a request that they would consider the possibility of doing something in furtherance of the object sought. The report and the letter from the Carnegie Trustees are appended.

REPORT

The committee appointed by the Council of the Musical Association to consider the question of the preservation and catologuing of small collections of printed and manuscript music is strongly impressed with the necessity of examining and preserving what music there is in libraries not specially devoted to music. It is to be feared that the destruction of music, owing to the carelessness and ignorance which has been going on in England for centuries, is still in progress, and the committee recommends strongly that some steps should be taken at once with a view to stopping it and to recording what still remains. Though old MS. part-books, discarded from a Cathedral or Collegiate choir, may seem of little or no value, yet they often contain anthems and services handed down from original services, which may be of great use for the collection of disputed readings. Now that attention is being drawn to the scientific editing and publication of English Church Music, every service is of some importance, and as a preliminary to such work it is absolutely necessary to know what remains and where it is to be found.

In drawing up suggestions to be submitted to the council of the Musical Association, the committee begs to point out that their adoption will involve some necessary expenditure. As the Musical Association has no funds available for such purposes the committee recommends that, as a preliminary step, this Report should be submitted to the Carnegie Trustees, with an inquiry whether they would be willing to incur the expense of carrying out the committee's suggestions. The initial cost would be small, as it would only consist in printing and circulating the suggestions to the heads of various libraries, in the postage or carriage of books and MS. and (in a few cases) in paying the expenses of personal examination and cataloguing. The cost of printing a general catalogue (as hereafter suggested) would be the chief item of expense. This would not become necessary for some time, and

might be reduced if such a catalogue were issued to subcribers in cheaply-priced parts, as is now being done by the Italian Society dei Musicologi.

The following suggestions, which the Committee beg to recommend, apply mostly to Cathedrals or Colleges.

1. *Old music— MS. or printed — formerly in use in choirs, but now discarded.*

This is of no pecuniary value and might be offered to the British Museum, the Bodleian Library, Christ Church (Oxford), the University Library, Cambridge, or the Royal College of Music, with the authority to preserve or destroy.

2. *Music in chapter or College Libraries.*

As a rule this consists of works which have either drifted in from the choir, or have been presented or bequeathed. A great deal is of no value exept as waste paper, but some is valuable both from musical and bibliographical points of view. The Committee suggests that (a) if funds are available these collections shall be set in order and catalogued by some expert to be recommended by the council of the Musical Association. Failing this, that (b) the music shall be sold — giving the refusal (after a proper valuation) of anything required to the British Museum or other National Library — and that the proceeds of such sale shall be devoted to the non-musical part of the library. If neither of these two courses are adopted, the committee suggests that (c) the whole collection should be deposited on permanent loan in one of the National Libraries, where it will be properly cared for, catalogued, and made accessible for purposes of research.

This course has been adopted with regard to the Buckingham Palace collection, now deposited by his Majesty the King at the British Museum, and by the Madrigal Society, whose earlier music is deposited at the Royal College of Music.

3. *Cataloguing.*

Should the owners of small collections of music decide (see supra, 1,a) to have them catalogued, the committee recommends that some uniform system should be adopted, For MSS. it will be obviously necessary that each work shall be described separately but for printed books the committee considers that a system of co-operative cataloguing could be adopted, the slips or cards

on which each work is catalogued being sent from one library to another, so that it will only be necessary to add the names of the collections in which the works are to be found. In either case a considerable saving of expence might be effected by the temporarily depositing books or MSS. at the British Museum, at Oxford or Cambridge, for the purpose of cataloguing. When all the various small collections are catalogued, the whole result should be published: the usefulness of such a general Catalogue for purposes of research would be inestimable.

In conclusion the committee wishes it to be understood that, for the purpose of this Report, it has not thought it necessary to institute any inquiries either by personal inspection or or by correspondence as to what music is to be found in the libraries referred to. Sufficient general information as to this is contained in the article on Musical Libraries in Grove's Dictionary of Music, while more recently personal search has been made — confined indeed to music of the Tudor period — by various editors working under Dr. Terry for the Carnegie Trust Musical publications, some of whose experiences were available for this Report. At the same time the committee recommends that — if any of its suggestions are adopted — in every case the most rigorous search for music books and MSS. shall be made.

GODFREY E. P. ARKWRIGHT.
EDWARD J. DENT.
EDMUND H FELLOWES.
WM. BARCLAY SQUIRE.
R. R. TERRY.

16th March, 1920.

THE CARNEGIE UNITED KINGDOM TRUST.

East Port,
Dunfermline, 17th May. 1920.

Dear Sir,

I am directed to inform you, in reply to your letter of 16th March, that the Trustees at their Meeting on the 6th instant considered your application for a grant in aid of better custody of valuable MSS. and books in Cathedral and other Libraries. They came, however, to the conclusion that the substantial help

which they are giving towards the publication of Tudor Church Music must be the limit of their expenditure in this connection. The authorities who are now in possession of these musical treasures are quite able to secure their adequate custody.

Yours faithfully
(signed) J. M. MITCHELL.

J. Percy Baker, Esq.
Secretary, The Musical Association,
Wilton House, 12 Longley Road.
Tooting Graveney, S.W. 17.

Since the above was written the British Government has conferred on Dr. R. R. Terry and Dr. H. Walford Davies the honour of Knighthood for their work in research and education. In doing so it has honoured the whole practice of the art of music and musical science, an honour which reflects upon itself. All who know the splendid work, they have done, will congratulate Sir Richard Terry and Sir Walford Davies on this official recognition.

BELGIQUE

I

LISTE, PAR ORDRE ALPHABÉTIQUE DE NOMS D'AUTEURS, DES PRINCIPALES PUBLICATIONS MUSICOLOGIQUES PARUES EN 1922

Bergmans (Paul). — *L'Académie Royale de Belgique depuis sa fondation* (1772—1922). — II. *Sections de Musique et des Sciences et Lettres dans leurs rapports avec les Beaux-Arts*; 1 broch. in 8° de 24 p., Bruxelles, Lamertin, 1922. — Historique très objectif où chaque homme et chaque oeuvre sont exactement mis à leur plan, et où l'on trouve, notamment, des pages excellentes synthétisant l'activité de F. J. Fétis, F. A. Gevaert, Peter Benoit, Flor. Van Duyse et Maurice Kufferath.

Kreps (Dom Joseph, O. S. B.). — *Le rôle unificateur de l'organiste liturgique*; préface de **Vincent d'Indy**; 1 vol. in 8° de 80 p., avec 40 p. de tableaux-annexes; Louvain, Bureau des oeuvres liturgiques, Abbaye du Mont César, 1921. — Petit ouvrage extrêmement précieux par le purisme à la fois liturgique et musical avec lequel l'auteur envisage le rôle de l'organiste à l'église. Basé sur une connaissance raffinée du plain-chant, il insiste avec raison sur la subordination absolue qui doit régler les rapports de la musique, plus particulièrement celle d'orgue, avec l'office liturgique. L'auteur ne pousse toutefois pas le radicalisme jusqu'à proscrire l'accompagnement du choral grégorien, ce que M. V. d'Indy lui reproche d'ailleurs, en termes courtois, dans sa préface. Dom Kreps conçoit, en tous cas, cet accompagnement comme quelque chose d'infiniment difficile à réaliser. Malaisés aussi sont les „raccords" de tout genre qui incombent à l'organiste et auxquels doivent présider, avant tout, *l'unité de style, l'unité tonale,* et *l'unité de pensée.*

Kufferath (Maurice). — *La Walkyrie,* 3e édition, revue par

l'auteur avec une introduction par Ernest Closson; 1 vol. in 8° de 140 p.; Ed. Lombaerts, Bruxelles, 1922. — Cette réédition, excellemment préfacée par M. E. Closson, sera bien accueillie, à l'heure où, en pays latin, la génération des Wagnériens de la première heure disparait peu à peu, et où les nouvelles couches tendent, par suite de circonstances diverses, à s'éloigner du maître de Bayreuth et de son oeuvre gigantesque. Impartial, objectif et persuasif, le livre de Kufferath étudie avec une clarté parfaite les sources de la *Walküre*, retrace l'histoire de l'oeuvre, analyse la partition avec une rare perspicacité et un enthousiasme d'autant plus communicatif qu'on le sent profondément sincère et basé sur des réalités esthétiques indiscutables. Au moment où se produit contre Wagner une réaction — d'ailleurs nécessaire à bien des égards — la réédition de cet ouvrage vient à point nommé pour empêcher que ce mouvement de défense contre une emprise exagérée, ne dégénère en une offensive aussi injuste qu'inopportune.

Mahillon (Victor Charles). — *Catalogue descriptif et analytique de Musée instrumental du Conservatoire Royal de Musique de Bruxelles*, V^e volume (nos. 2962 à 3300); 1 vol. in 8° de 238 p., Ed. Lombaerts, Bruxelles, 1922. — La richesse du Musée instrumental du Conservatoirs de Bruxelles et la science de son conservateur en chef, M. Mahillon, sont choses trop connues pour qu'il soit nécessaire d'insister sur la valeur documentaire de cet ouvrage, où s'affirme plus que jamais la méthode rigoureusement objective qui a présidé à la confection des quatre volumes précédents. A consulter la liste des instruments européens et extra-européens que décrit le volume V, on reste étourdi devant l'ingéniosité que les divers peuples du monde ont déployée dans l'invention des instruments de musique, et l'on se demande si notre orchestre, réduit à une synthèse quelque peu uniforme, par suite des préoccupations rationalistes du classicisme issu du XVIIIe siècle, ne trouverait pas, dans la matériel des musées, de quoi s'enrichir à nouveau, et retrouver, sous une forme plus pratique et avec mille perfectionnements, cette multiplicité de timbres qui règnait dans l'orchestre primitif de la Renaissance.

Mathieu (Emile). — *Notice sur Adolphe Samuel*, 1 br. de 36 p., extraite des *Annales de l'Académie Royale de Belgique*, Bruxelles, Hayez, 1922. — Travail écrit d'une plume alerte, re-

traçant avec humour la carrière et la physionomie d'Adolphe Samuel (1824—1898), directeur du Conservatoire de Gand, à partir de 1871, et fondateur des *Concerts populaires de musique classique* (1865), qui existent encore actuellement à Bruxelles. La brochure se termine par une liste des oeuvres musicales, pédagogiques et critiques de Samuel.

Van den Borren (Charles). — *The genius of Dunstable*, 1 br. de 14 p., extraite des *Proceedings of the Musical Association*, année 1920—1921 ; Ed. Whitehead and Miller, Leeds 1922. — L'original français manuscrit de cette étude synthétique sur l'art de Dunstable, a été traduit en anglais par M. William Barclay Squire.

Van den Borren (Charles). — *Compositions inédites de Guillaume Dufay et de Guillaume Binchois*, 1 br. de 16 p. extraite des Annales de l'Académie Royale d'archéologie de Belgique ; Ed. Sécelle, Anvers, 1922. — L'auteur analyse quelques compositions inconnues de Dufay et de Binchois qui figurent dans une copie partielle, faite par de Coussemaker, du *Codex cartaceus* M. 222 C. 22 de la Bibliothèque de Strasbourg, brûlé lors du siège de cette ville, en 1870.

Van Doorslaer (Dr. G.). — *Jacobus Peetrinus compositeur malinois* (vers 1553—vers 1591), 1 br. de 20 p., extraite du Bulletin du Cercle archéologique, littéraire et artistique de Malines, tome XXVII, Malines, Godenne, 1922. — Cette étude continue la série des excellentes monographies relatives à des musiciens malinois, que l'on doit au Dr. Van Doorslaer. L'auteur suppose, non sans vraisemblance, que Jacobus Peetrinus pourrait bien ne faire qu'un avec Jacobus Pieters, admis comme enfant de choeur, le 28 août 1561, à la métropole St. Rombaut de Malines, et en déduit que la naissance de ce musicien se placerait aux environs de 1553. Il tente ensuite de reconstituer la biographie de cet artiste, principalement d'après les endroits où ont paru ses ouvrages et où il a signé ses dédicaces. Celles ci sont reproduites, en annexes, à la fin de l'ouvrage, lequel comprend, en outre, une bibliographie détaillée de l'oeuvre du maître.

Van Doorslaer (Dr. G.). — *René del Mel, compositeur du XVIe siècle* ; 1 vol. in 8° de 72 p., extrait des Annales de l'Académie Royale d'Archéologie de Belgique ; Anvers, Sécelle, 1921. — L'infatigable chercheur qu'est le Dr. Van Doorslaer ajoute, par cet ouvrage, un monographie nouvelle à la série déjà nombreuse

de celles qu'il a consacrées à des musiciens malinois. Il établit que René del Mel doit être né à Malines vers 1554 et que l'hypothèse de sa naissance à Schlestadt est basée sur une confusion. Il le montre enfant de choeur à Malines; incline à croire que l'assertion de Baini selon laquelle il aurait été maître de chapelle de la Cour de Portugal vers 1578 pourrait ne pas être dénuée de tout fondement, la famille du maître paraissant être d'origine portugaise; il suit del Mel dans sa carrière de musicien en vogue et généreusement patronné à Rome et dans les villes voisines, puis de maître de chapelle du prince-évêque de Liège, Ernest de Bavière, en 1587 et 1588; il nous fait ensuite assister à son retour en Italie, qu'il suppose suivi d'un nouveau retour dans sa patrie après 1596, date en deça de laquelle on perd sa trace, sans qu'il soit possible de déterminer la date de sa mort, que l'on peut toutefois fixer hypothétiquement à l'extrême fin du XVIe siècle.

Suit une bibliographie détaillée de l'oeuvre de R. del Mel, faite avec cette méthode sûre que nous avons déjà signalée à propos du *Philippe de Monte* du même auteur. Les dédicaces des divers recueils d'oeuvres de del Mel sont publiées en annexes. Il résulte indirectement de l'intitulé même de plusieurs de ces oeuvres, que certains recueils non inventoriés du maître ont dû exister, qui sont actuellement devenus introuvables.

Van Doorslaer (Dr. G.). — *Nos carillons*, 1 br. de 15 p., Brasschaat, De Bièvre, 1922. — Réédition, à l'occasion du Congrès du Carillon, à Malines, en septembre 1922, d'une étude historique fortement documentée, parue en 1911, dans les Annales du Congrès d'Archéologie de Malines.

II

REVUES

Il n'existe actuellement, en Belgique, qu'une seule revue musicale, *De Muziek-Warande*, rédigée en flamand. A titre exceptionnel, les journaux quotidiens et les revues non spécifiquement musicales de langue française accordent parfois l'hospitalité à des études musicographiques. Citons: *La musique serbe*, par Paul Bergmans (*Flandre libérale*, Gand, 28 avril 1922), sujet qui a également été traité par M. Closson, dans *Le Flambeau* (Bruxelles),

en novembre 1920; Le carillonneur Le Blan, par P. Bergmans (Flandre libérale, 30 août 1922): *Les origines de l'opéra à Bruxelles*, par H. Liebrecht (*Flambeau*, 31 décembre 1921), article bien documenté, qui contient une analyse littéraire du livret de l'*Ulisse all' Isola di Circe*, mis en musique par Gius. Zamponi (1650), et un examen rapide des événements qui amenèrent la création, en 1700, de l'actuel théâtre de la Monnaie; *Camille Saint-Saëns*, par H. Lesbroussart (*Flambeau*, janvier 1922), article nécrologique d'une belle indépendance d'esprit. Dans les revues étrangères, cf. *Nietzsche et Bizet*, par. E. Closson, et *Orlande de Lassus et la musique instrumentale*, par Ch. Van den Borren, études parues toutes deux dans la *Revue musicale* d'Henry Prunières, en mai 1922.

III

PUBLICATIONS MUSICALES D'INTÉRÊT HISTORIQUE

Oude iepersche en poperingsche kantwerstershiederen uit den volksmond opgeteekend, door A. Blyau en M. Tasseel, bewerkt door A. en H. Sarly; 1 vol. in fol. de 39 p.; Muziekuitgave „Pan", 7 Leuvensche Straat, Tienen [Tirlemont]. — MM. Blyau et Tasseel ont publié naguère, dans la revue *Volkskunde* (1897—1898) et dans leur *Iepersch Oud-Liedboek* (1900 et 1902) une partie des nombreuses chansons populaires qu'ils ont recueillies dans la région ouest de la Flandre occidentale. En attendant que la publication de l'Iepersch Oud-Liedboek — répertoire d'ordre purement scientifique — puisse être reprise, ils ont, avec la collaboration des frères Sarly, fait paraître le petit recueil de vulgarisation ci-dessus, qui comporte 15 chansons, dont 7 entièrement inédites. En une brève, mais substantielle préface, M. Blyau donne des précisions d'ordre folkloristique sur les divers genres pratiqués par les dentellières d'Ypres et de Poperinghe: *tellingen* et *telseltjes*, *Klein-Sacrament dagliedjes*, *Sint-Anna liedjes* et *liederen* proprement dits. Les 15 chansons qui suivent offrent un vif intérêt au point de vue du folklore. Les harmonisations de MM. Sarly sont ingénieuses et parfois même excellentes (*Het scherrewerkje*; *Ballotje*), bien qu'on puisse, d'une façon générale, leur reprocher un certain flottement entre un archaïsme un peu gauche

et un modernisme assez peu approprié à la simplicité naïve des mélodies.

IV

NÉCROLOGIE

Declercq (Louis-Victor-François), pianiste, né à Feluy (Hainaut), le 22 septembre 1860, mort à Etterbeek (Bruxelles), le 14 mars 1922. — Professeur de piano à l'Académie de Musique de Charleroi, il a laissé une Méthode de piano, un Cours pratique de transposition, et un Cours de haute virtuosité qui témoignent d'une remarquable expérience pédagogique (Ed. Schott, Bruxelles). Comme compositeur, on lui doit deux *Rapsodies* pour piano sur des airs populaires Wallons.

Ysaye (Joseph). — Frère du grand violoniste Eugène et du pianiste-compositeur Théo Ysaye. Décédé en mai 1922, il avait dirigé, pendant de longues années, l'Ecole de Musique d'Arlon.

V

CONCERTS DE MUSIQUE ANCIENNE

Concerts historiques de M. A. Tirabassi. — Le 22 juin 1922, 16e concert historique, consacré à l'école musicale des anciens Pays-Bas (pièces *a cappella* de P. de la Rue, Willaert, Waelrant, R. del Mel; sonates pour violon de J. B. Loeillet et P. van Maldere).

Le 23 février, à **l'Institut belge de musicologie,** dirigé par M. **Tirabassi,** séance de musique ancienne, donnée par M. **Marcel Jorez,** violoniste, et Mlle. **Lydie Bastin,** pianiste, et consacrée à des sonates des XVIIe et XVIIIe siècles (Purcell, Corelli, Schickhard, J. M. Leclair, P. van Maldere).

Concerts spirituels (Bruxelles). — Le 7 février 1922, audition de le *Passion selon St. Jean,* de J. S. Bach, sous la direction de M. **J. Jongen.**

Le **„Double quatuor vocal renforcé"** de M. **E. Vandevelde,** a donné, à l'Exposition de l'Abbaye de la Cambre, à Bruxelles, le 4 mai 1922, un concert de musique *a cappella* des XVe et XVIe siècles (Oeuvres religieuses de P. de la Rue, J. van Berchem, J. de Kerle, Cl. Goudimel, O. de Lassus; oeuvres profanes de Dufay (chanson: *Se la face ay pale*), P. de la Rue, Costeley, Yver, J. Baston, Lassus).

Le lundi de Pâques (17 avril 1922), la **Chorale Pie X,** dirigée par M. **E. Vandevelde,** a interprété la *Missa papae Marcelli* de Palestrina et le motet *Surrexit pastor bonus* de Lassus, à l'église St. Joseph (Bruxelles).

Concerts populaires (Bruxelles). — La vieille société des Concerts populaires, fondée en 1865 par Ad. Samuel, et vouée aux grandes auditions symphoniques, a inauguré, l'hiver dernier, à l'initiative de M. **Henry Le Boeuf,** des petits concerts d'un caractère plus intime, dans lesquels la musique ancienne occupe une grande place. L'orchestre, dirigé par M. **Rühlmann,** est réduit de manière que les pièces symphoniques y soient exécutées aussi exactement que possible comme elles le furent au moment de leur création: Concert du 22 janvier 1922: *Symphonie militaire* d'Haydn; *Suite en* si *mineur* pour clavecin et orchestre de J. S. Bach; *Concerto* pour clavecin et orchestre en *si* bémol majeur d'Haendel; pièces de clavecin de Purcell, F. Couperin, Rameau, D. Scarlatti (au clavecin: Mme **Landowska**).

Concert de 26 mars 1922: *Symphonie des Adieux,* d'Haydn; *Les musiciens de village,* de Mozart; ballet de *Céphale et Procris* de Grétry; ouverture du *Matrimonio segreto* de Cimarosa; etc.

Mme. **Landowska** s'est fait entendre, en outre, à Bruxelles, dans une séance organisée par le **Quatuor Zimmer** (*Pièces en concert* de Rameau, *Caprice sur le départ d'un frère bien-aimé* et *Concerto en fa mineur* pour clavecin et cordes de J. S. Bach), et à Anvers, au *Koninklijk Vlaamsch Conservatorium* (Pièces de clavecin de Philips, Bull, Rameau, J. S. Bach, etc.).

M. **Marcel Dupré** a donné à Bruxelles, au Conservatoire, une séance d'oeuvres d'orgue de J. S. Bach.

Concerts du Théâtre du Marais, à Bruxelles (Directeur, M. **D. Defauw**). — Cette nouvelle institution a débuté, d'une façon intéressante, le 10 juin 1922, par un festival Bach (au programme: *Concerto brandebourgeois en* sol *majeur*; Suite d'orchestre en *si* mineur; Cantate *Wachet auf,* etc.).

Société des Concerts anciens (Directeur M. **Louis Baroen**). — Cette société a repris son activité en octobre 1922 (A son répertoire, oeuvres de Josquin des Près, Arcadelt, Victoria, Lassus, Costeley, Locatelli, etc.).

La **Chorale Cécilia** d'Anvers (140 exécutants), dirigée par M. **Louis de Vocht,** maître de chapelle de la cathédrale d'Anvers, a

donné à Bruxelles, le 7 mai 1922, un concert d'oeuvres de Jannequin, Palestrina, Victoria, Lassus, Gastoldi, etc.

La célèbre chorale romaine de **Mgr. Casimiri,** maître de chapelle de la Basilique du Latran, a passé par Bruxelles en mars 1922, et a remporté un succès retentissant par ses interprétations de motets de F. Le Bel, Palestrina, Lassus, Victoria et Viadana.

A Gand, la société **Les Mélomanes** (Président: M. **A. De Smet**; Directeur: M. **Louis Arschodt**) poursuit son apostolat en faveur de la bonne musique. Signalons tout particulièrement le programme de son 2e concert populaire (6 février 1922), où furent interprétés — outre des airs et des pièces instrumentales de Lully, Campra, Desmarets, Lalande, Rameau, Clérambault, Tartini et J. M. Leclair, — une symphonie à 8 en *ré* majeur de Johann Stamitz, le concerto en *ut* mineur pour 2 claviers de J. S. Bach et *l'Ode à Ste Cécile* d'Haendel.

VI

COURS ET CONFÉRENCES

A l'Institut des Hautes Etudes de Belgique (Bruxelles):

a) *Conférences sur le XVIIe siècle français.* — I. M. **Henry Prunières:** *L'opéra français au XVIIe siècle et J. B. Lully* (27 et 28 janvier 1922). Partie musicale organisée par M. **R. Moulaert,** avec la collaboration de Mlle **Lina Pollard:** pièces instrumentales françaises du Ms. de Cassel; oeuvres vocales de Luigi Rossi, Cesti, Carissimi et Lully. — II. M. **L. de la Laurencie:** *La musique instrumentale française du XVIIe siècle* (3 avril 1922). Partie musicale organisée par M. **Moulaert,** avec le concours de M. **Paul Collaer** et du **Quatuor** *„Pro Arte"*: musique de luth de D. Gautier, J. de Gallot, Pinel et Mézangeau (executée au piano); musique de clavier d'Attaingnant, Chambonnières, Louis Couperin, Buret, d'Anglebert, Mlle de la Guerre, F. Couperin; musique d'archets de Dumanoir, Brulard, F. Couperin, Jean Féry Rebel.

b) Conférences sur *l'Incoronazione di Poppea* de Monteverdi, par M. **Ch. Van den Borren** (26 et 27 février et 2 mars 1922). — Après une introduction historique, le conférencier a lu la traduction française qu'il a faite du *libretto* de *l'Incoronazione,* et l'a illustrée de scènes choisies, harmonisées par lui et chantées en

italien par un groupe d'artistes dirigés par M. **Moulaert** (Mmes **Lina Pollard, Delacre-Weber, Hiard-Opitz,** MM. **Bracony R. Letroye** et **Henner**). Fragments exécutés: *Sinfonia*; Prologue, Acte I: scènes 1 et 2 et fragments des scènes 4, 5, 6, 9 et 10; Acte II: scènes 3, 5, 9 et fragment de la scène 11. Acte III: fragment de la scène 4, scènes 5, 6 et duo final.

Institut belge de musicologie:

26 janvier 1922, M. **E. Closson:** *Les origines de l'oratorio* (fragments de la *Rappresentazione* de Cavalieri, du *Reniement de St. Pierre* de M. A. Charpentier, de *l'Oratorio de Noël* de Schütz, chantés par Mlle. **Van Bellinghen** et M. **Disy.**

2 février 1922, M. **Ch. Van den Borren:** *Guillaume Dufay* (exemples musicaux: *Ave regina coelorum* et *Vergine bella*, chantés *a cappella*; *Quel fronte signorille*, solo de chant avec deux instruments à archet).

9 février et 2 mars 1922, **le Dr. Collet:** *La physiologie de la voix.*

16 février 1922, M. **Tirabassi:** *J. S. Bach et César Franck.*

16 mars 1922, M. **De Coster:** *Quelques considérations sur Beethoven.*

23 mars 1922, **Dom Joseph Kreps:** *Le plain-chant et son évolution* [1]).

Au cours de la *IIIe Quinzaine internationale* qui s'est tenue au Palais Mondial à Bruxelles, du 25 août au 3 septembre 1922, M. **Tirabassi** a donné une conférence sur *L'origine de la personnalité musicale des différents peuples d'Europe* (Audition musicale avec le concours de M. **Laurent Swolfs;** au programme: chants religieux et profanes du moyen âge, chants populaires de divers pays et de diverses époques).

Société Royale d'Archéologie: conférence de M. **E. Closson** sur *Les Origines de l'Opéra au XVIIe siècle* (audition d'oeuvres de Caccini, Peri, Cavalieri, Monteverdi, Cavalli et A. Scarlatti, avec le concours de Melle. **Z. Dedoncker**).

M. **E. Closson** a fait, en outre, une série de 10 conférences à

---

[1]) Nous avons sous les yeux le catalogue dactylographié des oeuvres polyphoniques vocales du XVIe siècle qui ont été mises en partition, d'après les originaux, par le directeur et les élèves de l'Institut Belge de Musicologie. On en compte déjà près de 150. Il est à souhaiter qu' elles puissent être éditées le plus tôt possible, dans un ordre méthodique et avec des commentaires scientifiques irréprochables.

Anvers (Salle Beethoven), sur *La musique aux XVIIe et XVIIIe siècles, avant Ph. E. Bach et l'école de Mannheim* (une cinquantaine de morceaux de chant et de pièces instrumentales ont été exécutées à titre d'exemples).

VII

LE CONGRÈS DE L'ART DU CARILLON, À MALINES (13, 14, 15 AOÛT 1922)

Organisé à l'occasion du 35e anniversaire de l'entrée en fonctions de M. **Jef Denijn** comme carillonneur de la ville de Malines, ce congrès était présidé par M. le Dr. **G. Van Doorslaer,** qui en fut l'âme et n'épargna aucun effort pour sa bonne réussite.

Des délégations et des collaborations venues des Etats-Unis, de France, d'Angleterre et de Hollande contribuèrent à lui donner un caractère véritablement international.

Voici la liste des communications qui y furent faites:

1) **William Gorham Rice** (Etats-Unis): *The growth of the interest in carillons in the United States.*

2) **A. Brandts Buys** (délégué officiel du Gouvernement Néerlandais): *Noord-Nederlandsche Klokkenspelen en Noord-Nederlandsche Klokkenspel-kunst.*

3) **William Wooding Starmer** (Angleterre; en remplacement de Denison Taylor): *The art of founding carillon bells.*

4) **Marcel Michiels** (Belgique): *De klokken en hare medeklinkende tonen.*

5) **Gérard De Ridder** (Belgique): *Klokkenspel en torenbouw.*

6) **Joh. W. Meyll** (Hollande): *Tuimelaar en broeksysteem in de beiaard-inrichting.*

7) **Will. Wooding Starmer:** *Influence of Mechlin carillon art on English bell founding and bell music.*

8) **Henry De Coster** (Belgique): *De Beiaardschool.*

9) **Ch. De Mette:** *La technique du carillon en rapport avec l'art.*

10) **Paul Bergmans** (Belgique): *Le carillonneur gantois Le Blan et son „Livre de Clavecin", 1732.*

11) **Lambrecht Lambrechts** (Belgique): *Beiaard en klokken in het moderne kunstlied.*

12) **Jef Denijn** (Belgique): *Wat zal de beiaard spelen ?*

13) **Dr. G. Van Doorslaer** (Belgique): a) *Ontstaan van het eerste beiaardklavier*; b) *Samenwerking van klokgieter en uurwerkmaker als factor bij de ontwikkeling der beiaarden.*

14) **A. van Werveke** (Belgique): *De ontwikkeling van het klokkenspel te Gent.*

15) **G. van Zuylen** (Hollande): *Beiaardspel in verband met volksgezang en volksleven.*

16) **Jan Wauters** (Belgique): *De Beiaard als volksinstrument.*

17) **Prosper Verheyden** (Belgique): *Het klokkenspel in verluchte handschriften.*

Après que ces diverses communication eurent été faites, le Congrès émit les voeux suivants:

1°) *d'organiser un nouveau congrès d'ici à deux ans.*

2°) *d'établir un modèle-type pour le clavier manuel et le pédalier du carillon.*

Pendant la durée du Congrès, des concerts de carillon eurent lieu tous les soirs. Les exécutants étaient, d'une part, Jef Denijn et les meilleurs élèves de son *Ecole de Carillon*, MM. C. Lefèvere et Gustave Nees; d'autre part, MM. G. van Zuylen (Gouda), A. Schynkel (Audenarde), A. Nauwelaerts (Bruges), J. Oremus (Arnhem), J. W. Meyll (Nijkerk), F. Redouté (Mons), A. Rolliers (St. Nicolas-Waes), A. Brees (Anvers). Répertoire très varié, mais à tendances parfois discutables, la virtuosité pure l'emportant, à maintes reprises, sur cette simplicité populaire pleine de saveur qui seule est vraiment dans le caractère du carillon.

Une brochure très bien comprise (22 p.), imprimée chez Godenne, à Malines, donne le programme détaillé du Congrès. Une autre brochure (48 p.) forme le catalogue de *l'Exposition de l'art du Carillon* organisée à Malines à l'occasion du Congrès, et qui remporta un vif succès, grâce à la documentation précieuse qu' elle apportait à tous ceux qu'intéresse l'art du carillon. En dehors de la section néerlandaise, qui formait à elle seule un tout cohérent, rassemblé et mis en ordre par M. A. Brandts Buys, l'Exposition comptait 293 numéros, comportant notamment des cloches et des mécanismes de carillon, de nombreux documents iconographiques, des recueils de musique pour carillon et des ouvrages traitant de la matière (les nos. 157 à 293 forment un répertoire bibliographique de tout ce qui a rapport au carillon).

VIII

DIVERS

Le Théâtre du Parc, à Bruxelles, a célébré le tricentenaire de la naissance de Molière, le 24 janvier 1922, par une représentation de *Monsieur de Pourceaugnac,* avec la musique de Lully. Le même anniversaire a été célébré, le 4 Mars 1922, au Théâtre de la Monnaie, à l'initiative des „Amis de la langue française", par une représentation du *Bourgeois Gentilhomme,* avec les artistes de la Comédie Française et la musique de Lully.

En attendant les festivités officielles qui seront organisées en décembre prochain, à l'occasion du centenaire de la naissance de César Franck (10 décembre 1922), M. **Mathieu Crickboom,** anticipant sur cet événement, a donné, le 28 avril, le 5 et le 12 mai 1922, trois séances musicales de haute qualité, consacrées au maître de Liège (chant, musique d'orgue et de piano, musique de chambre). — Citons encore, dans le même ordre d' idées, le concert de charité du 27 mai 1922 consacré à César Franck et organisé par le lieutenant **Prévost,** chef de musique du Premier Régiment de Guides, à Bruxelles: la symphonie en *ré* mineur y fut notamment exécutée, dans un arrangement pour harmonie, sous la direction de ce jeune chef à l'esprit hardi et novateur.

Au cours du *Congrès historique de la Campine* [1]), qui se tint à Turnhout, du 2 au 5 septembre 1922, M. **Van den Hove,** juge au tribunal de cette ville, organisa un concert de musique composée exclusivement par des musiciens campinois, anciens et modernes (C. Verdonck, S. J. Robson, M. J. Robson, Franz et Auguste Andelhof, E. Verrees et A. Van Eyck).

Aux concerts du Conservatoire de Bruxelles furent exécutées, au cours de l'hiver 1921—22, à l'initiative et sous la direction de M. **Léon Du Bois,** une série d'oeuvres inspirées par le *Faust* de Goethe (*Faust-ouverture* de R. Wagner, IIIe partie du *Faust* de Schumann, *Faust-Symphonie* de Liszt, *La Damnation de Faust,* de Berlioz).

---

[1]) *Kempen* en néerlandais. C'est la région sablonneuse, couverte de bruyères et de pins sylvestres, qui comprend la majeure partie du Limbourg Belge et de la province d'Anvers, et qui se prolonge, au nord, dans le Limbourg Hollandais et le Brabant septentrional.

La petite ville de Gembloux, située entre Bruxelles et Namur, a célébré, le 16 juillet 1922, le millénaire de sa fondation, par l'exécution d'un opéra (*Wicbertus*) composé par M. **De Becker** et retraçant l'histoire du fondateur de cette cité.

Le 9 mars 1922, le Théâtre de la Monnaie, à Bruxelles, crée une oeuvre dramatique importante, *Olivier le Simple*, musique de M. Vreuls, poème de M. Delacre. Le 2 avril, le même théâtre fait interpréter, pour la première fois en Belgique, le rôle d'Orphée, de Gluck, par un ténor (M. **Ansseau**).

Le 12 mars 1922, les Concerts populaires donnent, pour la première fois en Belgique, une oeuvre symphonique de Scriabine, *Le Poème de l'Extase* (direction Rühlmann).

CH. VAN DEN BORREN.

Fin octobre 1922.

SUÈDE

Die Musikwissenschaft in Schweden hat seit 1914 im Grossen und Ganzen sehr schnelle Fortschritte gemacht und ist jetzt auf dem Punkt, wo eine wirklich systematische Forschungsarbeit anfangen kann.

Aber auch hier, wie auf so vielen anderen Gebieten, haben sich in den letzten zwei Jahren grosse Schwierigkeiten gezeigt, eine Folge der zunehmenden Geldknappheit, die wiederum bei der Regierung eine gesteigerte Abneigung etwas von Bedeutung für die neue Wissenschaft zu tun, spüren lässt.

Die Musikwissenschaft konnte sich bis jetzt einer kräftigen Unterstützung seitens der Landesuniverstäten sowie der Königlichen Academie in Stockholm erfreuen. An den Universitäten ist das Fach „Musikgeschichte und Musiktheorie" nunmehr anderen Examensfächern gleichgestellt, jedoch mit besonderer königlichen Dispensation in jedem einzelnen Fall. Ebenfalls kann man das Doktorexamen in der Musik auf Grund einer Dissertation über ein ausschliesslich musikwissenschaftliches Thema machen und das Doktor-Diplom dafür erhalten. Es sind deshalb alle Vorbedingungen da, diese Wissenschaft aufrecht zu erhalten und weiter zu entwickeln. Damit das geschehen kann müssen aber jedes Jahr Studenten da sein, die dieses Studium mit Ernst entweder als Haupt- oder Nebenfach für das Examen betreiben. Bis jetzt hat sich hierin kein Mangel gezeigt, sondern die Zahl der Musikstudierenden die für das akademische Examen arbeiten, ist jedes Jahr ungefähr dieselbe geblieben (4–5 Personen) mit schwach steigender Tendenz.

Die Bereitwilligkeit zu umfangreicheren und kleineren Forschungen ist ziemlich gross gewesen, und infolgedessen ist schon eine grosse Anzahl wertvoller Studien im Druck oder wartet auf Veröffentlichung.

Wenn soweit auch alles gut und vielversprechend ist, sind in

anderer Beziehung grosse Mängel da. Als der Unterzeichnete 1918 die Universität Lund verliess, um eine Stellung als Lehrer der Musikgeschichte an der Königlichen Musikakademie in Stockholm anzutreten, hörte die direkte Forschung an dieser Universität auf. Die Hauptstadt hat keine Universität sondern nur eine Hochschule, an der bestimmte Fächer repräsentirt sind, d. h. solche die durch Schenkung der Mittel für die Gehälter der Professoren enstanden sind. Bis jetzt ist es nicht möglich gewesen, nicht einmal ohne Kosten für die Hochschule, das Fach „Musikgeschichte" an der Stockholmer Hochschule einzuführen, und infolgedessen wird da kein Unterricht erteilt, weder in Form von Vorlesungen noch Propädeutischen Kursen.

Als Entschädigung dafür hat indessen die Königliche Musikalische Akademie bereitwilligst den Musikstudierenden die das akademische Examen mit Musikgeschichte als Fach zu machen wünschen, Gelegenheit gegeben die Vorbereitungen und Kurse in der Aesthetik und Geschichte der Musik, die dort regelmässig veranstaltet werden, zu besuchen. Für die rein grundlegenden Studien haben sich diese Vorlesungen und Kurse von sehr grosser Bedeutung erwiesen, und die Studierenden haben in der Regel später auf eigener Hand, mit etwas Privathilfe von Seiten des Lehrers in diesen Fächern, ihre Studien vollenden können, obgleich sie etwas längere Zeit beansprucht haben, als wie es der Fall gewesen wäre, wenn auch für das höhere Stadium Kurse hätten eingerichtet werden können. Die akademische Ausbildung hat sich also in bescheidenen Formen halten müssen, um so mehr als Unterzeichneter seit 1909 bis 1918 an der Universität Lund einziger akademischer Lehrer in diesem Fach gewesen ist und kein Honorar für den Unterricht ja nicht einmal die unumgänglich notwendigen Fahrten zur Stadt ersetzt bekommen hat. Die ganze musikhistorische Ausbildung hing also ganz und gar von der Opferwilligkeit des Unterzeichneten ab. Wenn die auch die denkbar grösste gewesen ist, haben doch ständige Schwierigkeiten entstehen müssen, weil die Zeit des Unterzeichneten durch die verantwortungsvolle Leitung einer ganz anderen Art von Schule sehr in Anspruch genommen worden ist.

Wenn also der Unterricht in der Musikwissenschaft relativ gering gewesen ist, und sich an das niedrigere Stadiums hat halten müssen, so ist als Entschädigung die Hülfe die dem Forscher bei

seiner Arbeit gewährt werden konnte, verhältnismässig besonders gut gewesen.

Die Musikwissenschaft hat nähmlich, sowohl was Bibliotheken als Museen betrifft, sehr gute Möglichkeiten.

Die Königliche Musikalische Akademie ist im Besitz einer schon 1771 gegründeten Musikbibliothek, die teils ziemlich regelmässig Musikalien gekauft, teils zahlreiche Schenkungen — teilweise sehr reichhaltige — bekommen hat. Schon in den neunziger Jahre des achtzehnten Jahrhunderts konnte eine grosse Musiksammlung aus dem Hallardtschen Privatbesitz angekauft werden. Diese enthält die besten Musikwerke der damaligen Zeit. Auch im neunzehnten Jahrhundert wurden der Akademie grosse Musikdonationen zu Teil (unter anderen von Mazer Oxensbjerna und dem Grafen d'Otrante). Diese umfassen die beste Musik der damaligen Zeit. Eine wertvolle Deposition in den siebziger Jahren des neunzehnten Jahrhunderts war die Musikbibliothek der deutschen Kirche, die Notenbücher aus dem sechzehnten und siebzehnten Jahrhundert enthält. In den letzten zwanzig Jahren sind derartige Geschenke, auch musikhistorische Literatur umfassend, ungewöhnlich reichhaltig gewesen. Die Akademie hat die grossen Denkmälerbande aus verschiedenen Ländern angeschafft und damit die direkte Musikforschung unterstützt. Seit 1908 bekommt die Bibliothek der Akademie einen jährlichen Staatszuschuss von 1000 Kr. für die Anschaffung von Musikalien und musikhistorischen Arbeiten.

In letzter Zeit erstrecken sich die Schenkungen auch auf grosse Briefsammlungen, die die schwedische Musikgeschichte beleuchten. Eine der letzten Schenkungen ist Adelina Pattis Musikbibliothek. Die Bibliothek der Akademie wird seit 1908 aufs eifrigste von C. F. Humerberg geleitet. Als Ergänzung dieser für nordische Verhältnisse ungewöhnlich reichhaltigen Sammlung gibt es in der Königlichen Bibliothek in Stockholm nicht so wenig schwedische Musiksammlungen, die für die schwedische Musikgeschichte von hohem Wert sind. Schliesslich darf man nicht die Musikalien der Uppsala Bibliothek aus dem Mittelalter, dem sechzehnten und siebzehnten und teilweise bis zum Anfang des neunzehnten Jahrhunderts vergessen. Da die Entfernung zwischen Uppsala und der Hauptstadt nicht gross ist, und die Königliche Bibliothek immer bereitwilligst das Leihen von Musikwerken aus der Uppsa-

ler Bibliothek vermittelt, wird es dem Musikforscher leicht gemacht seine Studien an einem Ort zu betreiben.

Eine andere für die Musikwissenschaft bedeutende Institution ist das Musikhistorische Museum. 1899 wurde es gegründet und es besitzt schon jetzt eine sehr repräsentative Sammlung von über 1000 Instrumenten, darunter mehrere ältere von hohem Wert. Ausser auf Instrumente hat das Museum sein Augenmerk auf Erinnerungen und Bilder, die sich auf Musik und lyrisches Theater beziehen, gerichtet. Die ikonographische Abteilung gehört vielleicht zu den bedeutendsten im Norden und vergrössert sich beständig durch Schenkungen. Auch die Briefsammlung ist ziemlich gross, obgleich sich das Museum jetzt nicht mehr direkt mit solchen Einkäufen befasst, weil die Musikalische Akademie diesem Gebied näher steht. Das Gleiche gilt für Notendrucke und Notenhandschriften, die nur zufällig mit Schenkungen von Instumenten und Andenken dahin gelangt sind. Bedeutender ist die Sammlung von Konzertprogrammen aus älterer und neuerer Zeit, Theaterzetteln und Zeitungsausschnitten. Als ganzes muss man das Museum als eine Einrichtung von höchster Bedeutung für sowohl die nationale als internationale Musikforschung betrachten. Das Museum bekommt jetzt einen Staatszuschuss von 5000 Kr. und Seit 1919 ist der Unterzeichnete Leiter des Museums.

Eine andere wichtige Hilfe für die Musikforschung ist die Schwedische Gesellschaft für Musikforschung, die sich aus der schwedischen Ortsgruppe der I. M. G. gebildet hat. Nach einem 1916 entworfenen Plan wurde die Arbeit mehr direkt aufgenommen, 1919 konzentrirte man sich auf die Aufgabe eine musikwissenschaftliche Zeitschrift herauszugeben. Die Mitgliederzahl war für nordische Verhältnisse recht gross, schon im ersten Jahr 1919 200 und ist seitdem auf ungefähr 400 gestiegen. Der Jahresbeitrag beträgt 10 Kr. und für das Herausgeben der Zeitschrift sind aus Staatlichen Mitteln Jährlich 2500—3000 Kr. bewilligt worden. Die Gesellschaft hat also seit 1919 die Schwedische Zeitschrift für Musikforschung herausgegeben, die Aufsätze und Mitteilungen über die Musikwissenschaft, sowie auch Kritiken über musikliterarische Bücher bringt. Als Beilage erscheint „Aus dem Musikleben der Gegenwart'', Aufsätze und Notizen über das heutige Musikleben im In- und Ausland enthaltend. Durch diese Zeitschrift hat die Schwedische Musikwissenschaft

eine bedeutende Hilfe bekommen, weil nunmehr die Forschungsresultate ohne Kosten für die Verfasser veröffentlicht werden können. Auch können wichtige geographische Verzeichnisse von älteren Musikdrucken und Handschriften als Anleitung für die Forschung auf dieser Weise im Druck erscheinen, sowie übrige Mitteilungen über musikhistorische Literatur in den grossen Kulturländern.

Der Plan, nach dem die Gesellschaft durch ihre Zeitschrift arbeitet, ist in grossen Zügen folgender:

1. Aufsätze von schwedischen Forschern über schwedisches Musikleben in vergangenen Tagen, Monographiën über schwedische Musiker u. a. m.

2. Aufsätze über Musikinstrumente mit besonderer Berücksichtigung der sich in schwedischen Sammlungen befindenden Instrumente und ausserdem längere und kürzere Mitteilungen über seltene Musikinstrumente in schwedischen Sammlungen. Neuanschaffungen der Museën u. a. m.

3. Mitteilungen aus älteren Briefen und Korrespondenzen die schwedische Musik betreffend, schwedische und ausländische Musikverhältnisse beleuchtend.

4. Auszüge aus älteren Akten, Musikverhältnisse, Musikinventare, Musikinstrumente und anderes betreffend.

5. Musikbibliographische Verzeichnisse von den Werken schwedischer Komponisten (hauptsächlich von älteren jetzt gestorbenen Komponisten, aber auch von älteren schwedischen Tonsetzern).

6. Verzeichniss von den sich als Drucke und Handschriften in schewedischen Bibliotheken befindenden älteren Musikalien.

7. Register über jetzt veröffentlichte Bücher sowie Musikaufsätze im In- und Ausland, Musikzeitschriften (ein jährliches Verzeichnis). Zu geschätzten Mitarbeitern dürfte die Zeitschrift seit 1919 Fryklund, Humerberg, Morales, Sundström, Raabe, Nyblom u.a. zählen. Um ein wissenschaftliches Zusammenarbeiten mit den ausländischen Institutionen auf dem Gebiet der Musikforschung zu bewirken, schickt die Gesellschaft ihre Zeitschrift kostenlos an die musikwissenschaftliche Institutionen im Ausland. Die bis jetzt von schwedischen Forschern veröffentlichte Anzahl von Aufsätzen ist stets besonders gross gewesen, die Gefahr das die Zeitschrift wegen Mangels an wissenschaftlichen Stoffen ein-

gehen könnte, liegt also nicht vor. Zweimal jährlich hält die Gesellschaft Sitzungen ab, wobei ältere Musik, auch auf älteren Instrumenten aufgeführt, und Vorträge gehalten werden.

Schliesslich sind, zur Popularisierung der Musikwissenschaft in der Hauptstadt, teils musikhistorische Konzerte (unter anderen von dem musikhistorischen Museum) gegeben, teils Vorträge veranstaltet worden. An Stockholms „Borgarskola" (die Volksuniversität) sind mehrere Musikvorträge über ältere und neuere Tonkunst gehalten worden, alle durch Musik illustriert. Auch hat man kleinere Theatervorstellungen von älteren interessanten, nun niedergelegten kleineren Opern gegeben. Diese Musik- und Theaterabende wurden oft von circa 900 Personen besucht und haben also ihrerseits zu einem lebhafteren Interessse für ältere Musik beigetragen. Die besten Musikkräfte der Hauptstadt haben sich hierbei bereitwilligst zur Verfügung gestellt, so dass das künstlerische Niveau der Leistungen das denkbar beste werden konnte.

Schliesslich hat man fast jeden Winter ganze Vorlesungsseriën über einzelne Teile der Musikgeschichte gehalten. Auch hat man an einigen von den grösseren Mussikschulen der Hauptstadt regelmässige musikhistorische Vorträge eingeführt. An einer mit der Musikalischen Akademie eng verbundenen Chorschule (für die Ausbildung von Gesangkräfte für gemischte Chöre) hat Unterzeichneter regelmässig Musikvorlesungen gehalten.

Das Interesse für musikhistorische Bücher hat sich auch bei dem grossen Publikum bedeutend gesteigert, so dass die Verläge jetzt nicht so wenig musikhistorische Literatur erscheinen lassen, was früher selten vorkam. Eine bedeutende Hilfe war besonders dass der Verlag von Wahström und Widstrand das Allgemeine Musiklexikon vom Unterzeichneten erscheinen liess, worin Aufsätze und bibliographische Verzeichnisse gedruckt werden konnten. Im Jahr 1922 hat derselbe Verlag ein anderes grosses Handbuch für Allgemeine Musikgeschichte (800 Seiten und reich illustriert) vollständig herausgegeben. Ausserdem sind in diesem Verlag eine ganze Reihe Monographien veröffentlicht: Mozart, Brahms, Chopin, Franz Berwald, J. S. Bach, Schubert, E. G. Geyer als Musiker, J. Lind und daneben schwedische Auflagen von Bekkers, Beethoven, Kops, Liszt und R. Wagner und die Frauen herausgegeben. Im Verlag von Norstedt & Söhne sind

erschienen Rollands musikhistorische Arbeiten, P. Vretblads schwedische Konzertstatistik für das achtzehnte Jahrhundert. u. a. m. Der Verlag von Aklen und Akerlund zwei Kristina Nilsson-Biographien u. s. w.

Volksmusikaufzeichnungen sind von Nils Andersson in grossem Umfang (15000 schwedische Melodien) gemacht worden und ein Standardwerk ist von der zu diesem Zweck einberufenen schwedischen Musikcommission in Vorbereitung.

Dass das musikhistorische Interesse hier im Lande vorläufig besonders lebhaft ist , ist nicht zu bezweifeln. Indessen hängt dessen ganze weitere Entwicklung von reinen Zufälligkeiten ab. Alles ist ein Privatunternehmen, das jeden Tag aufhören kann, wenn die Kräfte die jetzt opferwillig ohne Entgelt um der Sache selbst willen arbeiten, sterben oder nicht mehr im Stande sind ihre Zeit dieser Arbeit zu widmen.

Der Unterzeichnete, der bis jetzt gezwungen gewesen ist die grösste Last zu tragen, hat mit jedem Jahr in seinem täglichen Schuldienst (an Sts. Borgarskola) eine immer zeitraubendere Arbeit bekommen, die eine ungeteilte Kraft beansprucht, und kann sich also in Zukunft möglicherweise weniger der Musikforschung widmen.

In erster Linie braucht man hier also eine einigermassen ausreichend bezahlte Anstellung für wenigstens eine Kraft, die dann die ganze Last tragen müsste und die administrative Verantwortung für das Werk hätte.

Augenblicklich sieht man aber grade in dieser Beziehung keinen Lichtpunkt. Dass man bei den jetzigen schweren Zeiten die Staatskasse mit noch einem Posten für einen akademischen Lehrer der Musikgeschichte belasten könnte, scheint undenkbarer als je.

TOBIAS NORLIND.

ÉTAT TCHÉCOSLOVAQUE

II

Die tschechische Musikwissenschaft war, im Grunde genommen, gleich von ihren Anfang an Musikaesthetik. Es genügt, den Namen Otokar *Hostinský* anzuführen, um ihre Gedankenrichtung zu charakterisieren. Neben dem ernsten, wissenschaftlich und praktisch hochgebildeten Karl *Stecker* — die Musikgeschichte war nicht sein ursprüngliches Feld — trat zu Anfang des XX. Jahrh. Prof. Dr. Zdeněk *Nejedlý* mit der Parole: Smetana-Fibich auf. Als Mann von gründlicher, allgemein-historischer Bildung und umfangreichem philosophischen Wissen spezialisierte er sich als Musikhistoriker und Kritiker. Seine historischen Werke über den hussitischen Gesang sichern ihm einen Platz unter den modernen Musikhistorikern. Die kritische Tätigkeit wird durch seine philosophisch-aesthetisierende Anlage und seine starke Persönlichkeit gekennzeichnet. Wo immer es galt, sich für neue Ideen einzusetzen, da findet man Nejedlý, Wenn aûch nicht zu leugnen ist, dass die formalen Qualitäten der Musikwerke dadurch oft zu kurz kommen. Als Hochschulprofessor hielt er während der letzten 8 Jahre Vorlesungen über allgemeine Musikgeschichte, über die Entwicklung der Oper, der Klaviermusik, über Dirigieren, über Smetanas Schaffen und die tschechische Musik in Anschluss an diesen. Ein wissenschaftl. theoretisches Kolleg trat in den letzten 2 Jahren hinzu. Von seinen Werken seien genannt: ein 3 bändiges über die Geschichte des hussitischen Gesanges (Prag 1904, 1907, 1913), Geschichte der böhmischen Musik/Dějiny české hudby Praha 1903/, eine allgemeine Musikgeschichte I. Teil: Antike (Praha 1916—19), Die Opern Smetanas (Zpěvohry Smetanovy), Praha 1908/, Rich. Wagner I. Teil/1916/, Vít. Novák/1921/ ŭ. s. w.

Sein Kollege an der neŭen Universität zu Pressburg, Prof. Dr.

Dobroslav *Orel* ist Angehöriger der Wiener Schule. Seine kirchenmusikalisch-historischen Werke sind jedenfalls bedeutend. Ich erwähne das Neueste: Kancionále des Franus /Prag 1920/, einen Beitrag zur Geschichte der Notation und zur Geschichte des geistl. Gesanges der Jagellonenzeit in Böhmen. Seine Vorträge über musikal. Palaeographie, altchristliche Musik und die tschechische Musik geben uns ein Bild über die Richtung, welche er vertritt.

Es sei der dritte und jüngste Hochschulprofessor für Musikgeschichte angefuhrt: Dr. Vladimír *Helfert*, der Berliner Schule angehörend. Sein Werk über die Musik auf tschechischen Schlössern in der Barockzeit (Hudební barok na českých zámcích I. Jaroměřice. Praha 1916), beschränkt sich im I. Teile vorläufig auf das Biographisch-Statistische. In kleineren Abhandlungen über die italienische Oper in tschechischen Ländern bewies er aber, dass er auch das Musikalisch-Stilkritische zu behandeln versteht. Man siéht Die schwer es ist, die neuen tschechirchen Sehrkieuzéln safoet mit erstklassigen Kräften zu besetzen.

Unter den Nichtakademi kern nimmt eine Stellung Richard *Veselý* ein. Er studierte unter Prof. Adler in Wien und Rietsch in Prag. Leider trat er nur mit kleinen Aufsätzen an die Oeffentlichkeit. Sóeben beginnt er mit der Veröffentlichung einer Musikgeschichte. Ihm schliesst sich ein Dilettant — Otokar *Šourek* — an, ein treuer Exegetr von Dvořák's Werken. (Život a dílo Ant. Dvořáka, Praha 1916/17.) Chronolog.-thematisches Verzeichnis von Dvořák's Werken, Simrock 1917./

Zur Nejedlýschule gehören: Dr. Josef *Bartoš* und Dr. Otokar *Zich*. Ersterer mit je einer Studie über Dvořák und Fibich. /1914/. Leider verfiel er in den Fehler, die Persönlichkeit Dvořáks an der des Smetana zu messen, wodurch er zu Trugschlüssen kam, Letzterer Professor für Aesthetik an der Universität zu Brünn, veröffentlichte folkloristische, philologische und aesthetische Aufsätze.

Einen Ubergang zur jüngsten Generation bildet Dr. Emil *Axmann*. Er betätigt sich als Leiter der Musikalienabteilung des Landesmuseums in Prag an der Erschliessung des XVIII. Jahrhunderts und gab eine Uebersicht des musikalischen Lebens in Mähren im XIX. Jahrh. heraus (Morava v české hudbě XIX. stol. Praha 1920).

Die jüngste Generation vertreten: Dr. Josef *Hutter*, als Musikreferent, Prof. Nejedlý nahestehend, Dr. Vladimír *Baltazar*, welcher kleinere biographisch-statistische Skizzen aus der Prager Musikgeschichte veröffentlicht, und Dr. Iaroslav *Krupka*, der stets hilfreiche und umeigennützige Archivar der Bibliothek des tschechischen Konservatoriums, der sich zur Wiener Schule bekennt. Er veröffentlichte Bibliographisches (Katalog einer Musikhistorischen Ausstellung in Prag 1920), Kritisches (V. Novák 1921) und Statistisches und bereitet eine umfangreichere Studie über die ital. Oper in Prag in der ersten Hälfte des XVIII. Jahrhunderts vor. Von ihm hat die tschechische Musikwissenschaft noch Mauches zū erwarten.

Oeffentliche musikalische Vorträge florieren in Hülle und Fülle. Auf wissenschaftlicher Grundlage beruhen diejenigen des Prof. Nejedlý, die übrigen sind meist exegetisch (z. B. des Komponisten L. Janáček, Jirák/ oder popularisierend (R. Veselý, Dr. Krupka).

Zur Zeit besteht in Prag ein Komité zur Herausgabe von Smetana's Werken (Präses Prof. Nejedlý) und zur Herausgabe von Foersters' ungedruckten Kompositionen (Präses O. Ostrčil).

Musikwissenschaftliche Zeitschriften oder eine Edition historischer Musikdenkmäler gibt es nicht. Doch ernannte die Regierung (Musikreferent am Unterrichtsministerium Dr. *Brauberger*) eine Anzahl tschechischer *„Landesmusikkonservatoren"*, die die Aufgabe haben, die Denkmäler heimischer Tonkunst zu erschliessen und durch Denkmälerausgaben neu herauszugeben. Die Tatigkeit dieser Herren ist mir aber bisher Geheimnis geblieben.

PAUL NETTL.

ACTES DE LA SOCIÉTÉ „UNION MUSICOLOGIQUE"

En date du 23 septembre 1922 s'est tenue à la Haye l'Assemblée générale prescrite par l'article XIII des statuts.

Les membres présents, à l'unanimité, ont approuvé les comptes et donné décharge au Conseil.

Le président, après avoir rappelé les mérites de feu M. le Prof. Dr. Felipe Pedrell, un des membres le plus en vue du Conseil, invite l'Assemblée à procéder à son remplacement conformément à l'article XII des statuts. L'Assemblée, à l'unanimité choisit M. Ad. Salazar, Madrid, qui a accepté son élection.

Le Conseil informe l'Assemblée que la cotisation pour l'année 1923 a été portée à Fl. 12 (douze florins, valeur hollandaise). Vu la disparité des changes, cette somme sera pour la Belgique, la France et l'Italie trente francs (valeur française); pour l'Allemagne et l'Autriche cent marcs (valeur allemande).

MICHIELSEN, *secrétaire*.

2

BOSTON PUBLIC LIBRARY
3 9999 06608 136 3
JUL 14 19